12 (36)

30 iunie 1973

Proletari din toate țările, uniți-vă!

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI

POLITICUL ȘI LITERATURA

Cine își mai poate astăzi închipui o literatură departe de social, fără faptele timpului în care trăiesc autorii ei, o literatură care să ignore politicul ? De fapt o asemenea literatură n-a existat în realitate niciodată și nicăieri, au existat doar „teoretizările" și încercările care au dus de fiecare dată la eșec, chiar atunci cînd a fost vorba de un mare talent. În literatura noastră, de la consemnările cronicarilor despre timpul lor — pagini atît de frumoase și ca artă — și pînă astăzi, prin toate cîte a trecut această țară, bune sau rele, mai repede sau mai tîrziu, ceea ce a fost demn de reținut, de esență pentru spiritul neamului, pentru devenirile poporului în suferințele și bucuriile lui, s-a transformat în literatură, a căpătat forța și rezistența acesteia. Mai mult ca în trecut, prezentul se impune literaturii, scriitorilor, nu atît prin ritmul nemaiîntîlnit al transformărilor, prin accelerarea progresului, ci mai ales prin efortul spre frumusețea și noblețea umană, prin aspirația de a face din această țară nu numai una a industriei, a mașinilor, a bunăstării, ci (și asta în primul rînd) a omului eliberat de lipsuri materiale, de prejudecățile și deformările ce au întunecat de atîtea ori spiritul și au împins ființa umană în tot atîtea eșecuri morale. Fiindcă dacă astăzi facem eforturi și sacrificii pentru a ne transforma țara, de a o aduce din rîndul celor în curs de dezvoltare, într-acela al țărilor dezvoltate, nu putem să pierdem din vedere devenirile omului în această uriașă luptă. Pentru că nu creștem și nu formăm niște mașini, niște roboți, ci aspirația noastră este aceea de a face din fiecare membru al societății noastre un om complex, instruit cu o cultură tehnică, dar nu mai puțin cu una umanist-socialistă. Mașinile se construiesc, se perfecționează, pot lucra bine, apoi sînt aruncate la cimitirul de fiare vechi. Omul care le crează și le primește este însă deasupra lor, umanitatea lui este continuă și neînchipuit mai greu de transformat, de perfecționat precum mașinile. Dar orice cîștig pe acest tărîm este infinit mai rezistent decît oricare altă construcție, cu implicații nebănuit de profunde în prezent și viitor. Iată de ce recenta Plenară a Comitetului Central al Partidului Comunist Român a avut ca prime puncte ale ordinei de zi dezvoltarea și perfecționarea învățămîntului și rolul femeii în viața politică, economică și socială a țării. Hotărîrile luate la această plenară, îndrumările Secretarului general al partidului, ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, vin să întregească o serie de măsuri privind formarea și posibilitățile de afirmare multilaterală a personalității umane.

În acest cadru, arta în general și literatura în special, au un rol deosebit. Am dat prioritate literaturii aici, pentru mai multe motive și, în primul rînd, pentru că prin literatură învățăm a vorbi și a scrie românește, pentru că literatura poate fi considerată ca cea mai cuprinzătoare și, în timp, cea mai rezistentă sinteză a spiritualității unui popor. Marea majoritate a scriitorilor țării noastre sînt conștienți de aceasta, de forța pe care o pot avea paginile lor acum și în viitor, dar, în același timp, și de nobila datorie a literaturii, de această continuă și sfîntă datorie față de popor, față de patrie.

Dacă astăzi nu ne mai putem închipui o literatură sustrasă socialului în general, tot la fel este de neînchipuit o literatură care să facă abstracție de politic. Fiecare gest al politicului ,de mai mare sau de mai mică dimensiune. direct sau indirect atinge și literatura. are ecouri tot mai stabile și mai consistente în ea. **Dovada ?** Cele mai valoroase cărți de literatură română de acum, sau cele mai înalte vîrfuri din literaturile altor popoare ! Descifrarea de către scriitor a politicului în toate datele lui, îl va duce pe acesta, întotdeauna. la dezvăluriea — cu ajutorul artei — a conflictelor prin care se realizează progresul oricărui domeniu. la adevărata cunoaștere a cauzelor ce generează un fenomen sau altul, în societatea noastră. Și o literatură în absența dezvăluirii acestor conflicte, a luptei dintre nou și vechi, a analizei subtilelo deveniri ale omului contemporan. a frumuseții lui, dar și a umbrelor care uneori îi schimonosesc chipul, poate fi orice, un joc frumos. o scriitură artistică, numai literatură care să ateste pentru urmași cum am fost noi astăzi, nu ! Și, în primul rînd o literatură care să ajute prezentul. Nu, nu ne gîndim o clipă la acest ajutor pe care unii și-l închipuie direct, la o literatură de eficiență imediată, asemenea unui articol de ziar, pentru că o asemenea eficiență este efemeră, iar cea a literaturii, invizibilă, rămîne pentru decenii și secole. Totuși semnul verificării valorii paginilor noastre de literatură începe cu prezentul, cu acest timp în care trăim.

Ca scriitori, ca participanți la acest enorm efort al întregului popor, ca martori la proiectarea și concretizarea atitor planuri de prosperitate și la atîtea fapte de eroism, nu putem rămîne indiferenți. O asemenea atitudine, de indiferență. ar duce la degradarea talentului oricărui dintre noi, la eșec nu numai pe plan literar. Atitudinea noastră nu poate fi decît aceea de a participa cu cărțile noastre, cu propunerile noastre de frumusețe umană pe vastul șantier al socialismului din noua Românie. Această participare presupune nu numai talent, ci și o înaltă conștiință, cultul pentru adevăr, chiar dacă dezvăluirea lui poate deranja pe cineva de lîngă noi, spirit critic față de toate cîte se petrec. Numai astfel vom putea surprinde în mod real ceea ce este nou, ceea ce este viu și puternic în munca și viața poporului nostru și, în același timp, toate cîte ne mai împiedică pe noi, ca indivizi, și ne umbresc uneori cîte o zi ce ar putea fi plină de soare. Cu alte cuvinte ,numai în acest spirit al concepției științifice despre lume, al materialismului dialectic și istoric, trebuie să lucrăm și noi scriitorii, paginile noastre să fie născute sub acest semn: al adevărului, al umanismului socialist, al devenirilor permanente în care de fiecare dată sîntem determinați să înlăturăm cîte ceva perimat, învechit, și să facem loc celor ce ne vor folosi minții și inimilor noastre.

(continuare în pag. 2)

C. L.



Nicolae CONSTANTIN : „Zestrea miresei"

VULTUR PE CRESTE

Sînt
cel care vorbește despre statuia
prezentului ca de-o minune aparte,
purificați printr-o nouă iubire
oamenii sînt jumătate aici,
jumătate în cîmpiile Elizee
ale viitorului și cîntecul curge
ca apa din stînci, trebuie numai
să-ntinzi mîna.

Sînt
cel care mă aflu la porțile
nopții, nu duc în saci singurătatea,
o mînă ne scrie numele pe cer
și grădinile au suflete de foc,
rodesc în pămîntul acesta de
țară valahă cu merele de aur
în pieptul oricui.

Sînt
cel care rupe pîinea fierbinte
a fiecărei clipe, muntele viu,
soarele strînge-n brațe dimineața,
purificați printr-o nouă iubire,
oamenii sînt jumătate aici,
jumătate în cîmpiile Elizee
ale viitorului și cîntecul curge,
trebuie numai o inimă de
vultur pe creste.

Ovid CALEDONIU

IN CELELALTE PAGINI :

evenimentul

de la 16 la 30

Eveniment de însemnătate primordială, prin importanța problemelor analizate — cu rigurozitate științifică, complex și în perspectivă —, prin hotărîrile și măsurile luate, ca și prin concluziile, sarcinile și recomandările trasate de conducerea partidului, de tovarășul Nicolae Ceaușescu, personal, Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român din zilele de 18 și 19 iunie se înscrie ca un moment crucial în activitatea eroică a poporului nostru de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate. S-au jalonat, cu acest prilej, noi căi cu privire la dezvoltarea și perfecționarea învățămîntului în România, privind aplicarea cu fermitate a măsurilor stabilite de Plenara C.C. al P.C.R. din februarie — martie 1973 în legătură cu îmbunătățirea organizării activității economico-sociale, preconizîndu-se să se acționeze în continuare pentru o cît mai bună folosire a forței de muncă, repartizarea judicioasă a cadrelor în producția materială, raționalizarea și simplificarea aparatului administrativ. Plenara a stabilit, de asemenea, să se ia măsuri pentru afirmarea continuă a rolului conducător al partidului în întreaga viață politică, economică și socială a țării, pentru creșterea conștiinței socialiste a maselor în spiritul idealurilor societății noastre, al eticii și echității socialiste, în scopul largii mobilizări a tuturor oamenilor muncii — români, maghiari, germani și de alte naționalități, — la înfăptuirea la un nivel calitativ superior și înainte de termen a sarcinilor actualului plan cincinal. Un punct special al ordinei de zi l-a constituit analizarea modului în care sînt transpuse în viață hotărîrile partidului și statului nostru cu privire la rolul femeii în viața politică, economică și socială a țării, stabilindu-se noi măsuri pentru promovarea tot mai activă a femeilor, îmbunătățirea condițiilor lor de muncă și viață. Hotărîri importante au mai fost luate cu privire la formarea și promovarea cadrelor, constituirea Congresului deputaților consiliilor populare județene și organizarea din patru în patru ani a Conferinței pe țară a președinților consiliilor populare comunale și orășenești, iar din doi în doi ani a conferințelor județene ale președinților consiliilor populare comunale și orășenești. Plenara C. C. al P. C. R. din 18 — 19 iunie a. c. a mai aprobat realizarea Complexului hidroenergetic și de transport Dunărea — Marea Neagră, prin reluarea lucrărilor de execuție a canalului Dunărea — Marea Neagră, construirea noului port maritim la Constanța-Sud — Agigea și a hidrocentralei de la Cernavodă ; iar la ultimul punct al ordinei de zi a adoptat unele hotărîri organizatorice, printre care mărirea numărului membrilor Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R. de la 21 la 23 și alegerea ca membri ai Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., a tovarășelor Elena Ceaușescu, director general al Institutului central de cercetări chimice și Lina Ciobanu, prim-secretar al comitetului de partid al sectorului 2 — București.

La 20 iunie 1973 au fost reluate și lucrările în plen ale Sesiunii a X-a a celei de a VI-a legislaturi a Marii Adunări Naționale, dezbătîndu-se și adoptîndu-se legi cu privire la : protecția mediului înconjurător, Comitetul pentru Problemele Consiliilor Populare, Congresul deputaților consiliilor populare județene și conferințele președinților consiliilor populare comunale și orășenești, tariful vamal de import al Republicii Socialiste România.

★

Pe plan extern, și în intervalul 16 — 30 iunie 1973 s-au înregistrat noi confirmări ale participării active a țării noastre la amplul dialog consacrat promovării păcii și cooperării internaționale. Pentru că, așa cum a subliniat secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și în cuvîntarea istorică de la marea adunare populară din Capitală consacrată la 16 iunie sărbătoririi a 125 de ani de la revoluția burghezo-democratică din Muntenia și a unui sfert de veac de la naționalizarea principalelor mijloace de producție din țara noastră — evenimente de importanță istorică pentru mersul înainte al României pe calea progresului și civilizației, a socialismului —, „dezvoltarea colaborării internaționale cu toate statele lumii corespunde pe deplin atît năzuințelor națiunii noastre spre o pace trainică, cît și intereselor și năzuințelor tuturor națiunilor lumii".

Intreaga activitate internațională din ultimul timp se desfășoară pozitiv în spiritul înțelegerii, apropierii și colaborării, sub auspiciile imanentei Conferințe general-europene pentru securitate și cooperare pe continentul nostru, ce-și va începe lucrările la 3 iulie a.c., la Helsinki. Amintim în acest sens : vizita secretarului general al C.C. al P.C.U.S. în Statele Unite (întrevederile Nixon — Brejnev soldîndu-se cu acorduri de colaborare pînă în 1980) ; convorbirile estivale oficiale dintre președintele Franței, Georges Pompidou, și cancelarul vest-german Willy Brandt ; pronunțarea în unanimitate a Consiliului de Securitate , în favoarea admiterii celor două state germane în O.N.U. ; vizita oficială în R. D. Germană a delegației poloneze, condusă de Edward Gierek ; parafarea tratatului privind bazele relațiilor dintre Republica Democrată Germană și Republicii Federală Germania, intrat în vigoare cu începere de la 21 iunie a.c.

Un loc cu totul aparte în viața politică europeană și de o deosebită importanță pentru țara noastră îl deține vizita în Republica Federală Germania a președintelui Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România. Subliniind însemnătatea acestui nou contact la cel mai înalt nivel, tovarășul Nicolae Ceaușescu a apreciat, cu prilejul întrevederii cu Dr. Fritz Hodeige, directorul editurii „Rombach" din Freiburg, care a tipărit în întîmpinarea evenimentului volumul *„Nicolae Ceaușescu — Punctul de vedere românesc. Teze de politică națională și internațională"* că noua întîlnire dintre conducătorii României și R. F. Germania, avînd loc, „în condițiile cînd în Europa se accentuează cursul destinderii, cu cîteva zile înainte de deschiderea conferinței pentru securitate și cooperare" — va trebui să ducă la o și mai mare lărgire a colaborării, pe multiple planuri, cu atît mai mult cu cît „colaborarea de pînă acum dintre statele noastre este o contribuție la acest curs al destinderii, „inclusiv la securitatea europeană".

Desfășurarea evenimentelor internaționale, întregul curs al vieții diplomatice, apropiata conferință pentru securitate și cooperare din Europa, sînt tot atîtea îndemnuri fundamentate pentru întărirea încrederii că primatul rațiunii va triumfa în relațiile dintre state, deschizînd noi perspective luminoase păcii și prosperității în lume...

OBSERVATOR

politicul și literatura

(urmare din pag. I)

Nimeni astăzi nu mai are nevoie de o literatură festivistă, de una care să ocolească conflictele reale, toate tarele moștenite nu știm din care trecut sau născute acum, de jocuri sterile și inutile, oricît ar fi ele de frumoase. Noi scriitorii avem datoria să acoperim cu literatură de înaltă valoare atîtea momente din trecutul îndepărtat sau mai apropiat al țării, ce au rămas încă fără asemenea pagini, dar mai ales prezentul ei, zilele fierbinți de acum. O asemenea literatură realistă, tulburătoare prin adevărurile pe care le va dezvălui, va fi implicit și una politică.

„FÎNTÎNILE" lui ION VINEA (II)

eseu

La Contimporanul și Punct, viziunile citadine se multiplică. În teorie, poetul „fîntînilor" se declară campion al modernismului, dar poezia sa nu depășește niciodată o anumită moderație ; nici vorbă de dinamitarea formei. Versul alb nu exclude versul de factură clasică iar sintaxa poetică nu forțează ostentativ sensurile. Ion Vinea e modern prin nota discret cerebrală, intelectuală, uneori prin ironie și sugestie. Tinzînd către esențe, emoția e comunicată în datele ei pure, dar nu abstractizată, ca la Ion Barbu de pildă. Perfect inteligibilă, fraza lirică își asociază la el intenționat libertățile prozei pentru a se sustrage ritmului mecanic. Excesele sînt însă evitate permanent: nici retorică pe teme clasice, nici divagație la modul suprarealist. Cîteva precizări în acest sens pot fi extrase dintr-o confesiune, Principii pentru timpul nou (Contimporanul, 1924, nr. 61, 25 oct.) : „Poezia e o stare sufletească. E o zonă aparte, o atmosferă în lumea sensibilității (...) Pentru a fi redată, nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă (...) Ea trebuie exprimată pentru ca toți să trăiască, simplu, într-însa". Idei similare vor fi reluate într-un interviu (Viața literară, 1927, nr. 54), cu recomandarea ca poeții să se elibereze de „balastul anecdotic sau documentar", să-și păstreze „toată libertatea de mișcare către creația absolută, fără filozofie sau reportaj".

Ținînd seama de structura duală a lui Ion Vinea, mereu în căutarea unei concilieri, solicitat deopotrivă de inteligență și sensibilitate, Șerban Cioculescu definea prezența lui în avangardă ca o „poziție de centru". Ceea ce e perfect adevărat. Vinea aparținea unei generații de tranziție.

Peste panorama citadină cerne tristețe. În metropole, „aerul greu" devine irespirabil, oamenii pierzindu-se printre „culori ce țipă", în „flora tropicală de afișe". Vinea — un inadaptat ? Mai degrabă un nesatisfăcut, cultivînd un gen de mîhnire ce se diafanizează, uitîndu-și parcă propriul ei obiect. Liniștea nu poate fi atinsă în „bohotul" cetății, aflăm din Cosmopolis. Nici „stelarele vitrine", nici trepidația nocturnă din Lamento nu atenuează deziluzia. Disperările, surdinizate poartă un nume plastic : Sfîrșiri :

„Uite țipătul fabricilor a trecut ca o pasăre
speriată
Apoi în seară și în liniște — orașul mîhnit —
Vezi, ce subțiri se țes copacii în grădina publică.
În plînsul felinarelor o tristețe cunoscută
a revenit".

Reconstituind vechi impresii, în Erinnerung și Veghe mistică elemente materiale sugerează, prin paralelism, stări dezolante. Apar deci „turme pustii", munți cu „coama de cărbune", odăi „de var", „cîntece din lemn". În Constatări provinciale cadrul monoton devine pretext de stilizare:

„Pereți de carton alb tăiați de o fereastră
dreptunghiulară ; ziua se reazimă pe cer ;
și-un horn omoară timpul cu panglică albastră".

Procedeul nu e nou. Atunci cînd fraza tinde să cadă în banal, intervine oportun o aluzie, o reflecție : „Și lîngă mine viața-i așa de regulată".

Notației de decor îi urmează în același scop, saltul romantic în imaginar :

„Provincie ce suflet urzești în așa vară ?
Auzi, mai bine-n urmă-ți cum cresc năluci de crini".

Aprehensiunile, obsesiile simboliste, un „dincolo" uitat în trecut, revin ciclic, toamna, în „sezonul plopilor". Culori pale traduc devitalizarea progresivă. „Soarele a îngălbenit un copac, / Fiecare frunză o icoană veche... / Lebede trec pe sîngele viselor" (Așteptînd). Distilînd impresiile prin Filtru, rezultă esențe tulburătoare, dureroase. „Amurgul e o mască de plumb" ... Senzația de „udeală" și putrezire generează o mare tristețe metafizică. Toamna „grilajul cel verde e ud" (Așteptînd) ; iubita are ochii uzi (Vilegiatură) ; o altă femeie caută azil pentru picioarele reci, / pentru sufletul de cîine ud" (Steaua morților). Spectacolul unei lumi goale, cu grădini solitare, cu „bănci putrede", în care „oamenii dorm noaptea pămîntului", în care „soli goi trec cu milioanele", denunță un pesimism cert. Posibilitatea concilierii între individ și univers este exclusă. Sentențioasele îndemnuri finale din Steaua morților vorbesc de o ruptură iremediabilă : „În rătăcire pierde-te / Cetatea e surdă și zăvorîtă" ... Bacovianism — s-ar zice ! Dar atmosfera morală bacoviană e comunicată aici cu mijloace personale. Absurdul pare a-și flutura pretutindeni flamurile. Erosul însuși nu înseamnă nimic. Îmbătrînit, Don Juan apare în postura unui ascet, ca mai tîrziu într-un eseu de Camus : „Oarbă e viața sihastrului". Repudiind vechile litanii, în Prund chipul iubitei devine motiv de caricatură. Limbajul plat și stereotipiile de mică publicitate alimentează jocul antisentimental :

„Iubita de altădată răspunde la numele Margareta,
Ochii trădează visuri palustre
Chipul ca ora ceaiului, părul
Așijderi, — pare mai înaltă decît e
Semne particulare n-are
Găsitorii se vor adresa la ziar
Unde vor primi bună recompensă".

Ca revers al tristeții, de remarcat altădată visul, dar un vis lipsit de dimensiuni cosmice, un fel de evaziune din cotidian : „Glasul strigă-n deșert : / unde sînt visele ? unde izvoarele ? unde ești mamă ?" (Ivoriu). Nici erotica, la Ion Vinea, nu are frenezie, fiind mai mult o dispoziție sufletească moderată. Departe de temperamentul ciclopic al altora, la el sensibilitatea e impregnată de mîhniri ascunse ; nici euforia trecătoare, nici suferința nu se manifestă în „fortissimo". Stilul lui e al unui elegiac modern, al unui sentimental ce se reneagă, cucerit de priveliștea infinită a mării, de misterul orelor și zodiilor, de liniștea nocturnă, trăind oarecum într-o „margine". Reflexivul se afirmă mai degrabă, la „ora fîntînilor", lîngă lampă sau sub stele : „Singur veghez. Nici un zvon. Lumea e de mine departe". (Ivoriu). La țărmul marilor ape, Ion Vinea stă precum exilatul tomitan, „izgonit cu pustiul și gîndul" (Ovid), contemplînd „în portul vechi dansul sloiurilor" (Tomis), „captiv de veci" al țărmului (Tristia). În ciclul dobrogean, tentațiile ieșirii din ordinea curentă sună patetic, precum în Dor de mare, Casa din Mangalia, Popas, Nauta, Tuzla. Nostalgiile solare sînt întrerupte sistematic de viziuni sumbre. Cîte un vis ieșit din comun, avînd temeritățile lui Al. Philippide, rupe zăgazurile scepticismului. Chemare e un exemplu :

„Din lanț de orizonturi robita mare sună.
Hai, poate să ne smulgem letargicului chei
și biruind întinsul în nopțile de lună
s-atingem țărmuri nouă asemeni unor zei".

În fond, Timpul (orele) și marea, principii în eternă mișcare, sînt metafore ale vieții în care se răsfrînge universul. Singura consolare e poezia, drept care poetul rostește simplu : „Prin drept de Cînt mă simt stăpînul mării" (Destin). La Ion Vinea, orele reprezintă fragmente ale existenței, investite cu virtuți caleidoscopice. Sînt „clare ore ale aurorii", în care se conturează „statuile plugarilor" (Incantație), „ore de noapte", cînd nu toate „mint" (Gina, II), ore cînd „șoapta destinului pîndește" (Mustrări), ore de dor și „ore pierdute-n veac" (Cale-ntoarsă), ori superbe ore, cînd „oglinda bea culori din orga / de jar a orelor în rară muzică" (Gamă). Atracții extraordinare exercită „ora fîntînilor" și „ora de smarald". De structură muzicală, preludiul Ora fîntînilor (datat 1930) pregătește o atmosferă în care timpul și apa compun o mitologie delicată. Interesul pentru motivul poetic al fîntînii pare a veni prin filiera Henri de Régnier, din care poetul adapta în Noua revistă română (1913, nr. 5) poezia Spre trecut. De altminteri, vraja izvoarelor putea fi găsită la Eminescu în zeci de variante, la Carducci (Alle fonti del Clitumno) sau în pictura lui Ingres. O simfonie foarte cunoscută a lui Respighi se numește Fîntînile Romei". In Ora fîntînilor Ion Vinea procedează, la rîndu-i, simfonic. Invocația este impersonală, sintetizatoare și solemnă, — o atitudine larg umană în fața existenței. În surdină se aud parcă ecouri eminesciene :

„Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune.

Vocile sfînt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote cînd legănate
trec în nunteștile rochii.

Ora fîntînilor lumii,
— înger — șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite și sumbre".

Într-un context ca acesta, „plînsul vieții suie-n ființă / ca fîntînile cu jerba sîngelui" (De profundis), ochii iubitei „și-au fost deschis fîntînile" (Nike), „havuzuri și palate" dorm visul legendar (Nocturnă). Se vorbește de lunatici, dar halucinația e, în general, redusă ca întindere. Un anumit Sunet persistă obsedant din trecut : „Dincolo de mine ți-ai trimis, / suveran și lunatec, cîntecul"... În apele „de chihlimbar ale amurgului", o siluetă feminină e un „chip fără nume, gînd fără chip / spre însingurarea marilor oglinzi", dar și fîntînă. „Ești numai fîntînă bătută de vînt / sau vie făptură de sînge și pămînt ?" (Chip). O comparație sugerează misterul apelor. „Ochii tăi se deschid în mine / ca luna pe fundul fîntînii" (Insomnii). Poet de incontestabilă originalitate, Ion Vinea excelează în concentrarea imaginilor astfel că asociații expresive pot fi decupate din orice pagină. O simplă inscripție, Koh-i-Noor (echivalent la Arghezi cu Creion) demonstrează o mare virtuozitate plastică :

„Primăvară. Mi-amintesc :
izbucnise orchestra soarelui.
Pe fluviu dănțuiau sloiurile.
Pe cîmp frîngeau săbii luminile.

Tunete : se surpau malurile.
Pe oglinzile sparte-n noroi
Se iviseră miei noi.
Albe s-au destrămat balurile".

Strofe monorime (Doleanțe) sau mici jocuri folclorice ca Schola cantorum și Cîntecul ursarului (replică la luminoasele Hore argheziene) sînt probe ale unei arte sigure de sine. După evaziuni în istorie, lîngă Actius, lîngă Ion-Vodă cel Cumplit sau Golia, elegiacul din Ora fîntînilor își încheie cîntecele cu un portret simbolic — Adam :

„Nu-mi amintesc de nici un paradis,
nu-mi văzură ochii nici un înger,
iar cu moșneagul cel neînduplecat
nu cred să fi avut a face"...

Pe lîngă ciclul Ora fîntînilor, devenit titlu de volum, alte trei, Steaua somnului, Exil și Aievea, sînt pilaștrii unei construcții nu lipsite de sinuozități. Cronologia nu e un criteriu de evoluție, căci după un poem din 1944 găsim altele cu trei decenii mai vechi. Ion Vinea nocturnul, cel din Steaua somnului, nu e mai puțin interesant ca acvaticul din Ora fîntînilor.

Const. CIOPRAGA

DICȚIONAR LITERAR AUTOBIOGRAFIC

sub îngrijirea lui Al. ANDRIESCU

1. Să se menționeze cu exactitate, dar fără caracter de fișă personală, ziua, luna, anul și locul nașterii, date referitoare la părinți, studiile.

Ce detalii biografice credeți că sînt necesare pentru mai buna înțelegere a operei dumneavoastră?

2. Vorbiți de formarea dumneavoastră ca scriitor: lecturi, reviste, climat literar, influențe. Considerați că aparțineți unei școli, unui grup literar, unui cerc, eventual din jurul unei reviste, sau unui curent? Care este acesta și ce a însemnat el pentru dumneavoastră? Ce părinți spirituali vă recunoașteți?

3. Scriitorul, chiar și ca om, este reflectat cel mai bine de opera sa. Vorbind despre această conexiune: om-scriitor, care sînt momentele hotărîtoare care v-au marcat existența?

4. Vorbiți despre principiile dumneavoastră estetice. Care este profesiunea dumneavoastră de credință?

5. Cum v-ați plasa și caracteriza opera în contextul literar în care ați evoluat? Faceți o autocaracterizare a operei dumneavoastră.

6. Ce părere aveți despre critica operei dumneavoastră?

7. Ce puteți spune despre receptarea și difuzarea ei în țară și peste hotare. Care din operele dumneavoastră au fost traduse și ce părere aveți despre aceste traduceri?



ROMULUS GUGA

M-am născut la 2 iulie 1939, la Oradea, dar de fapt mi-am petrecut primul an al copilăriei în diverse comune din județul Bihor, pe unde tatăl, medic de circumscripție, a peregrinat. La vîrsta de 12 ani mama mea a murit, fapt care avea să însemne un moment de radicală cotitură în toată existența mea. Sentimentul frustării timpurii, cred că s-a născut în aceeași zi, 11 februarie 1951. Și aceasta pentru că mama mea a fost o ființă minunată, deși azi cînd mă gîndesc la trecut, abia de reușesc să păstrez cîteva cuvinte pe care i le atribui. Mult timp de la moartea ei aveam să găsesc în casa unor rude o telegramă pe care o expediasem în aceeași zi de 11 februarie împreună cu tatăl meu, și mi-amintesc și acum rezonanța deosebită pe care acele cîteva cuvinte au avut-o în sufletul meu. Mama era o femeie despre care mi s-a spus că avea un suflet deschis, sensibil, poate prea sensibil pentru scurta ei viață. Se născuse și ea în Bihor. Era o femeie a cîmpiei, dar tot timpul adorase înălțimile și munții. Tatăl meu, originar din Banat, aparținea de fapt unei familii vechi țărănești, bunica fiind de origine sîrbă, iar bunicul macedo-român. De altfel, în anii trecuți, am fost să-i văd mormîntul în comuna Kovin din R.S.F. Iugoslavia, unde și-a petrecut întreaga viață. Am avut marea bucurie să aud despre bunicii mei, dar mai ales despre bunicul meu, că ar fi fost în perioada interbelică și înainte de căderea imperiului habsburgic, unul din fruntașii luptei pentru drepturile românilor din Banat. Era un om sever, bine construit, care, de altfel, ca și bunica, a murit la o vîrstă foarte înaintată. Tatăl meu e un om închis, dar de fapt un sentimental romantic, și toată viața lui, cu toată expresia de forță caracteristică bărbaților care înfruntă cu stoicism vremurile, este un om căruia, de multe ori, mi-a fost dat să-i observ bunătatea și dăruirea, de altfel generate probabil și de meseria pe care a avut-o; acestea i-au condiționat fragilitatea în multe situații ale vieții noastre. E omul căruia îi datorez foarte mult, care probabil m-a iubit foarte mult, dar care el însuși și-a dorit foarte mult să fie iubit. A trăit mereu în mijlocul poporului, și de aici peregrinările noastre prin diverse comune ale județelor Bihor și Cluj. Așa încît studiile le-am început, la liceul „Emil Gojdu" din Oradea, în 1946, unde am urmat pînă în 1951, iar din 1952 am fost elev al liceului „Barit" din Cluj, absolvind liceul la Școala medie de 10 ani din Dej. In 1957 am devenit student al Facultății de filologie a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj, secția limbă și literatură română, pe care am absolvit-o în 1962.

N-am reușit niciodată să mă fixez sentimental între cele două orașe, Oradea și Cluj, care mi-au marcat existența. Am avut o copilărie chinuită, nefirească, și dacă mi-amintesc acum de anii aceia vina n-o pot atribui nimănui. Singurătatea m-a caracterizat de la 14 ani și o goană teribilă după o firească încadrare în comunitatea omenească. Eșecurile s-au ținut lanț, și cred că nu prea am avut și nici nu prea am prieteni, în afara unui singur om, căruia îi voi rămîne toată viața recunoscător, și care mi-a dăruit cei mai frumoși ani ai săi, dar în același timp m-a ajutat să mă regăsesc, să mă exprim pe mine însumi, și să dobîndesc tot ce am la ora actuală. Acestui om îi port și azi întreaga mea dragoste și recunoștință. El a fost pentru mine totul și sînt ore ale singurătății mele de acum în care cred (cît putem fi noi de naivi!) că voi recîștiga ceea ce am pierdut prin această ființă, căreia și pe această cale îi aduc omagiul meu, și care se numește doamna doctor Voica Foișoreanu. Pentru ceea ce am scris, moartea mamei mele (11 februarie 1951) și întîlnirea cu această ființă, care mi-a fost soție (5 iulie 1965), rămîn date fundamentale care mi-au marcat existența.

Am debutat în 1958 în revista „Tribuna" din Cluj, cu ceva care pe atunci se numea poezie. Dar de fapt începutul meu literar îl datorez revistei „Steaua" din Cluj, poeților A. E. Bakonski, Aurel Rău, Aurel Gurghianu și, oricît ar părea de ciudat, prozatorului D. R. Popescu, care în perioada 1956 — 1960, în lungul pelerinaj al oricărui debutant, m-au ajutat foarte mult în a găsi drumul, la posibilitățile mele de atunci, spre ceea ce atît de miraculos se numește artă. În 1960 mi s-au tradus poezii în revista italiană „Il Giornale dei Poeti" (element pitoresc în existența mea, dar și hotărîtor, căci faptul în sine m-a determinat să-mi canalizeze toate eforturile spre a deveni ceea ce mi se părea mie că ar corespunde noțiunii de scriitor). Nu cred că am aparținut unei școli sau grup literar, dar colaborarea mea permanentă din 1959 pînă în 1966 la revista „Steaua". climatul literar de înaltă elevație și responsabilitate al acestei reviste a avut categoric o mare importanță pentru mine. În anii mei de formare am făcut și gazetărie, și uneori cînd răsfoiesc articolele, poeziile, cronicile dramatice ale deceniului al VII-lea, mă descopăr cu plăcere. N-am încetat niciodată, de la absolvirea facultății, să consider că a fi scriitor nu înseamnă a fi în afara problemelor la zi ale societății. Pentru aceea îmi face cîteodată azi plăcere să constat că am o vechime în cîmpul muncii de 12 ani. Din această cauză debutul meu editorial s-a petrecut destul de tîrziu, în 1968, aproape 8 ani la rînd, abandonînd cărți gata făcute, în convingerea că ele nu au reușit să-mi marcheze cu exactitate credințele și idealurile. Același lucru l-aș spune și despre primul meu volum de versuri: *Bărci părăsite*, care azi reprezintă foarte puțin pentru mine. Nici al doilea volum de versuri *Totem*, publicat în 1970, nu aș putea spune că este pe de-a întregul ceea ce am dorit eu să fie. L-am iubit prea mult pe Blaga, pe care am avut putința să-l cunosc, și, în același timp, aș putea spune că l-am adorat pe Bacovia, pe care nu l-am văzut decît cu cîteva luni înaintea morții sale, atunci cînd urca scările spre a-și primi decorația. N-am să uit niciodată privirea acelui om. Adevărata mea regăsire o consider în totalitate realizată în romanul *Nebunul și floarea* în 1970, roman început cu aproape cinci ani înainte de apariția lui, absolut dintr-o pură întîmplare. De fapt proza și teatrul au constituit pentru mine obsesii ce au de pe acum un statut de 10 ani. Mi-a lipsit însă multă vreme încrederea că aș putea dobîndi, realiza ceva în aceste genuri dificile ale literaturii. Am început să scriu proză în momentul în care am fost capabil să uit că s-a mai făcut așa ceva și înaintea existenței mele. Cred că proza mă exprimă cel mai bine, pentru că ea a reușit să-l atragă și pe om și pe poetul care mă dorea, și pe participantul social, adînc implicat în vremea lui cu întrebările și frămîntările și posibilele sale răspunsuri, prin care înțelegeam că se poate tinde spre acea profesiune de scriitor. Port o mare stimă lui Dostoievski, Cehov, cărora sînt sigur că le voi rămîne fidel. Cu toate simpatiile pentru unul sau altul din autorii occidentali (germani, francezi, americani) pentru mine adevărata proză și înainte și în prezent aparține răsăritului.

Nu prea îmi place să ader la una sau la alta din modalitățile estetice, deoarece pentru mine, în proză, (pe care n-o voi abandona decît atunci cînd mă va abandona dînsa pe mine) totul se face în intenția de-a restitui și de-a sonda înlăuntrul omului și a relațiilor sociale dintre oameni. De aceea probabil prefer aducerea personajelor mele în situații limită, în spații închise, în care, după părerea mea, sînt obligate să depășească posibilitățile curente ale autodefinirii lor. Nu cred că proza care va dobîndi, după opinia mea, primatul în deceniul care urmează, se va limita doar la modalitățile specifice prozei. Interferența genurilor fiind caracteristică după opinia mea și necesară pentru tot ce se va scrie în viitor în proza românească. Un loc deosebit îl acord politicului și socialului, care nu numai că se cer adînc implicate, în literatura de azi, cum, de altfel, au fost întotdeauna în marea literatură doar este de neconceput un scriitor care să nu-și definească prin arta sa atitudinile și vremea în care trăiește. O altă latură a prozei mele aș numi-o polemică, care-mi caraterizează atît *Nebunul și floarea* cît și *Viața postmortem*, dar și noul meu roman programat să apară în anul acesta, *Sărbători fericite*. Pentru că scriitorul polemizează întotdeauna cu sine și cu opera sa, și numai astfel poate implica cititorul în comunicarea fără de care arta nu există. Nu cred în tipul de personaj definit singular cu numele și existența sa particulară, dar nici nu împărtășesc ideea că scriitorul generalizează neatribuind un nume personajului său. Din această cauză cred că în proza mea un rol de mare importanță îl are știința și filozofia, cărora le acord un mare interes, și a căror metodologie, de multe ori, o însușesc. Deși îmi repugnă formula de scriitor total, este singura care-mi vine în momentul de față în minte, prin ea dorind să înțeleg că scriitorul de azi, mai mult ca oricînd, trebuie să fie pe lîngă un bun cunoscător al vieții, un bun sociolog, un bun om de știință, un activ om politic, desigur, un cumul care să-i servească talentului său spre a putea evolua firesc, pentru că trebuie să ne gîndim și la faptul că romanele care le scriem astăzi, vor trebui să constituie bunuri culturale și pentru generațiile care ne urmează, generații care, în condițiile actuale de dezvoltare a civilizației, vor avea nevoie de cărți, care să le introducă, prin toată structura lor, nu numai în realitatea vremii trecute, dar, în același timp, în toate sectoarele primordiale din ce în ce mai mult complicate ale dezvoltării lumii contemporane. Numai astfel cred că arta, romanul în speță, va putea trezi un interes major și peste mulți ani de la scrierea lui.

Nu-mi place să mă autocaracterizez; e treaba altora. Singurul lucru care îl doresc este să reușesc în a-mi defini ceea ce cred cu toată convingerea că înseamnă și va însemna valoare. Cît privește modul în care critica literară s-a exprimat despre lucrările mele, nu pot să am decît opinia care mi-a guvernat și doresc să-mi guverneze întreaga muncă scriitoricească, cît va fi s-o fac: și anume, că scriitorul este obligat să scrie, criticul să interpreteze în totală independență și să claseze după cum dorește. N-aș dori să influențez pe nimeni și, indiferent dacă opinia este favorabilă sau nu, îmi voi vedea liniștit de treabă. Așa încît eu îi doresc criticii literare o viață cît mai lungă, căci altfel n-ar mai fi din cînd în cînd cineva care să mă întrebe de sănătate. Nu iubesc scrisul frumos, îmi repugnă peisagistica și decorurile din proză, și o dată probabil, pentru toți cei care-mi reproșează neglijențele stilistice, voi reuși să-i conving că acestea nu sînt întîmplătoare, ci voite.

Pe mine în prezent mă interesează teatrul, din aceeași intenție de a-l asimila în roman, iar pe viitor voi publica o carte, de fapt un roman sentimental, și aceasta pentru că constat la întreaga mea generație o fugă de romantism, sentimentalism, melodramatic, o fugă în ceea ce scriu, de fapt, o frică dar în același timp ca oameni, n-am văzut de mult o generație mai romantică, sentimentală și melodramatică.

Lucrări publicate: Bărci părăsite, (versuri) Editura pentru literatură și artă, București, 1958; *Totem* (versuri), Editura Cartea Românească, 1970; *Nebunul și floarea* (roman), Editura Dacia, 1970, premiul Uniunii Scriitorilor pentru proză, 1970; *Viața postmortem* (roman), Editura Cartea Românească, 1972; *Speranța nu moare în zori* (piesă în două părți), reprezentată în premieră absolută de Teatrul de stat din Tg. Mureș în 1973; traduceri: Sutö Andras, *Un leagăn pe cer* (roman), cu o prefață de Titus Popovici, Editura Kriterion 1972, și în curs de apariție, Iurek Beker, *Iacob mincinosul* (roman), — în colaborare cu Iva Paraschiv, — Editura Dacia, 1973, și romanul *Sărbători fericite* Editura Cartea Românească, 1973.

dor nestins

De fiecare dată în pămînt
De fiecare dată-n zare lipsă
Cînd partea se așează în cuvînt
Cînd cercul se așează pe elipsă

Izvoare curg prin trunchiuri înspre ram
Și mai departe, căutîndu-și cale
Cum vorbele dintr-un epitalam
Fug de la nunțile tristeții tale

E peste lume încă necuprins —
Margini de dor nestrîns în crisalide
Cum magica formulă n-a atins
Durata scrisă-n vîrf de piramide.

arlechin

Pe unde trec oglinzile mă-nșeală
Cu-n măscărici cu ochi sașii și cu
Surîs și replică sentimentală
Pe care nimeni nu-l recunoscu

L-am izgonit cu pietre și cu silă,
M-am prefăcut în lume că-l ignor
Dar s-a întors, zîmbind ca o sibilă
Prin marile oglinzi din dormitor

Am pus atunci în taină să-l ucidă
Și-n locul de sulpliciu l-am condus.
Întors acasă, stînd să îmi deschidă,
Un măscărici mă contempla de sus.

fără priviri

Tu ești frumoasă ca un arpegiu
De flaut și ca zidul casei
În unghi drept ori ca foșnetul paginii
Pe care s-a scris Cîntarea Cîntărilor
Ca un pumn de boabe vorbele cad
Prin odaie

Șoldul ca un ceainic cu ceai,
Brațul ca un foarte supus braț de patefon
Pe-o nevăzută placă din care-au plecat cîntece
Și încă toate cîte rămîn de știut
În jocul nostru de-a baba oarba.

în copilărie, circul

O stea între noroaie odihnind
prin ulițele cu dugheni bolnave
și vîscul igrasiei, dulce-amirosind
și trupul fetei dezgolindu-se sub cort
și păsări nevăzute vreodată
în cărțile de zoologie, seri
cu ochii grei de-atîta minune adunată

Clinchetul sufertașelor ca un oftat,
mirosul cartofilor prăjiți adulmecat de lună,
bătaia tobei, cîmpu-n jur scuipat
de cojile semințelor ca niște liliputane
palme pregătite pentru aplauze
și fata care mă cheamă zîmbind
cu sufletu-mi în salt mortal, prin pauze.

din volumul „Camera de recuzită"

CORNELIU STURZU

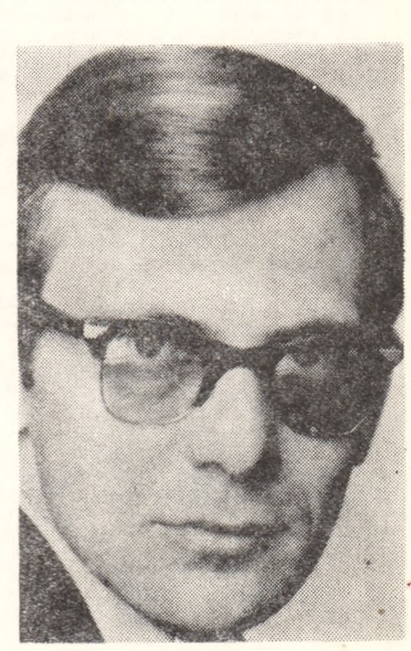


tabla de materii

ADRIAN PĂUNESCU

Pentru poeții intrați în literatură după „momentul Labiș" problema cea mai dificilă a fost precizarea unei identități. Fără să aibă în urmă nici experiența dramatică a unei radicale schimbări survenite în destinul lor literar sub influența istoriei (ca Maria Banuș, Nina Cassian etc.), nici pe aceea, nu mai puțin revelatorie, a renunțării la orice notă individuală (A. E. Baconsky), așadar neavînd ce regăsi ori ce îndrepta, raportîndu-se în mod constant și exlusiv la viitor, căci și-au păstrat titulatura de „tineri poeți" vreme îndelungată, chiar și după ce publicaseră mai mult de trei volume și erau mai aproape de 40 decît de 20 de ani, ei au fost puși în situația de a nu-și putea legitima prezența decît prin faptul de a fi ilustrat un moment istoric, mai puțin prin trăsături artistice individuale, ireductibile, inconfundabile. Excesiva ușurință a contactului cu poezia se vădea astfel a fi fost o dificilă amăgire; și mulți dintre ei vor păstra numai gustul dulce-amărui al efemerelor clipe de glorie și de avînt general, schimbîndu-se în funcție de fiecare nouă modă sau rămînînd în marginile unor formule tranzitorii, tot mai mult resimțite ca periferice și caduce; fiindcă adevărata lor menire fusese de a se subordona și nu de a subordona impunîndu-și viguros personalitatea creatoare. Constituirea unei solidarități de generație apare astfel ca o soluție posibilă de supraviețuire în sens artistic, deși invocarea legăturilor și a afinităților se face tardiv, întrucîtva anacronic și, mai ales, fără consecințe palpabile în planul artei.

Cu mult mai fructuoase, deși mai riscante, sunt în schimb încercările de desprindere, de „evadare" din contextul nediferențiat al unor începuturi aflate sub semnul unui val de entuziasm înnoitor colectiv. Nu este o simplă întîmplare că Adrian Păunescu va ajunge să formuleze abia la al patrulea volum și după examenul retrospectiv al unei culegeri antologice adevărul banal că „Poezia este / un risc pe cont propriu" (**Istoria unei secunde**, 1971). Talent impur, energic pînă la exces, poetul „ultrasentimentelor" este unul dintre cei care au avut puterea de a se sustrage determinărilor de serie, transformîndu-și insuficiențele structurale în tot atîtea calități (...).

Poezia lui Adrian Păunescu trăiește dintr-un cult statornic al evenimentului, poetul asemănîndu-se ca natură temperamentală cu autorii de la jumătatea veacului trecut, la fel de agitați și de pătimași în efortul de a supune și devora liric realul. Poeții de acest tip nu-și inventează niciodată un univers propriu, ci propun o atitudine poetică față de lume. Ei au posibilitatea — uneori doar iluzia! — de a preface totul în poezie, luînd în posesiune lumea așa cum este și re-modelînd-o prin agresiune lirică, transformînd-o în scenă pentru un singur actor, tribun retoric. Tendința anexionist-poetică capătă forme neașteptate la nivelul expresiei cum ar fi utilizarea limbajului de rînd sau schimbarea numelor proprii în comune, fel de a modifica fabulos realul, aducîndu-l în perimetrul unei stări de sensibilitate: **La inceputul lumii noastre delirante, / Cind pămintul se ținea de soare încă, / Sau c-o mare sau c-o africă adincă, / Oh, doi tineri au ieșit din plante.** Sub impulsionarea unei asemenea dispoziții de conchistador, un alt poem este intitulat **In cite-un Dolj!**

Era firesc, de aceea, ca evenimentul cel mai spectaculos posibil, geneza, să-l fascineze în așa măsură pe Adrian Păunescu încît să devină un motiv fundamental al poeziei sale. Insă el este un cîntăreț al dezlănțuirilor colosale de energii, al materiilor fumegînde, al elementelor turmentate prinse în rotirea nebună a unui delir vital, ținînd parcă să exclame, asemenea lui Rimbaud cînd izbucnește Comuna, „L'ordre est vaincu!". Adrian Păunescu are, se vede, în fiecare vers al său, vocația revoltei împotriva universului constituit. Limbajul său este frămîntat și barbar, cu enorme bolboroseli, armoniile sunînd strident. Imaginea obișnuită este o gigantică modificare a proporțiilor, lumea căpătînd dimensiuni monstruoase, ieșindu-și din matcă sub acțiunea unor forțe urlătoare: **E cineva care absoarbe peștii / ca un magnet din fluviu și din lac, / e cineva ce lasă în golul negru al fereștii / această lună de-nceput de veac. (...).** Poetul are obsesia limitelor, a barierelor, a obstacolelor, încercînd mereu să le depășească, eroic și afectat în același timp; această năzuință, manifestată de regulă printr-o „înverșunare" patetică, constituie nucleul poeziei sale și de aici vine impresia că ar supune lumea unei „judecăți" teribile. Poemele lui Adrian Păunescu seamănă de aceea cu niște „încăierări" lirice, zgomotoase, aspre, grosolane uneori, cu imposibile scrîșnete de cuvinte gîfîite, răcnite, hohotite, întotdeauna salvate prin elan și vigoare tonală. Vacarmul și învolburarea sunt expresia unei vitalități stihinice: **Eu, hărțuit la simțuri de-un haos subteran, / Barbar, înconjurat de lumi ce vor să se afirme, / Repet fărîmițarea Imperiului Roman.** Starea de normalitate produce teroare („In lături orice număr, care ar vrea să-nchidă / în el această cocă de izolare crește"), ideea de ordine e primită cu sarcasme: **Numitor, numitor, numitor / Trup comun, numitor muritor, / Să te rog, să fii bun, să te-mbun, / Numitor liniștit și comun. / Fracții sîntem noi, trupuri fragile, / Ehehei, vîrstă fără stăpîn, / Numărăm sentimente și zile, / Și-apăsăm numitorul comun.** Reprezentările stării de conflict, abundente, sunt extinse asupra întregului univers, întocmai cum refuzul comunului devenea refuz al efemerității; deși figurează opoziția dintre spirit și materie, imaginile se rețin pentru aspectul lor rudimentar, de vînzoleală primară a cosmosului, nicidecum pentru „problematica" artificial implicată: **Un continent se-ncaieră cu-o stea, / Pămîntul zvîrle morții asupra cerului, și proiectile, / Iar cerul zvîrle nou-născuți și umple planetele / Și podidește calendarele cu zile. / E-n noi mereu ceva mai mult ca noi, / O lege ca un trup în care trupul ne e strîns. / Ducem războiul cerului cu lutul / Și ochii noștri ii răspund cu plîns.**

Nu lipsește, din această poezie a patosului paroxistic, un fior de suferință, un „cîntec bolnav", repede însă canalizat spre aceeași expresie gigantică și tumultuoasă. Neliniștea nu este o formă a aspirației către asceză și spiritualizare, ci efectul unei crize de vitalitate. (...) In volumul **Fîntîna somnambulă** el profesează o poezie a absenței, ca și A. E. Baconsky în **Cadavre în vid**, cu deosebirea că ultimul este solemn și teatral, gesticulînd ceremonios, cu o supraveghere atentă a „disperării". A. E. Baconsky declamă; Adrian Păunescu incită. La cel dintîi remarcabil este stilul, „poza"; la celălalt — debitul verbal, tulbure și imens, de un retorism plebeu și incandescent.

Indreptarea poetului către o lirică de factură pronunțat socială era cît se poate de firească, sonorul său impuls agitatoric aflîndu-și aici un material potrivit; ce poate fi mai natural pentru un avid și un fascinat de eveniment decît să scrie **Istoria unei secunde**? Slăvire a clipei, desigur, dar și capacitate de a surprinde eternul în efemer, de a ridica evenimentul la universal; fiindcă este o eroare să se caute valoarea acestei poezii în exclusiv „curajul" de a preface în teme ale poeziei chestiuni de ordin civic. Curajul este al cetățeanului; ne interesează însă poetul. Cum spune Tudor Arghezi, unul nu se confundă cu altul („La fiece cuvînt, o șovăire / Te face să tresari și-ai aștepta. / Parcă trăiești în somn și-n amintire, / Și nu știi cine-a scris cu mîna ta"): cricîtă capacitate de a-și dirija inspirația are Adrian Păunescu, nenumăratele peisaje sterpe din cărțile sale, aglomerări haotice de cuvinte, indică zonele inaccesibile talentului său exhortativ. In **Istoria unei secunde** experiența lui Adrian Păunescu este în primul rînd una de natură literară, nu socială, politică, morală; prezenți într-un grad specific, acești factori sunt încorporați artei. Patetismul vijelios al poetului își găsește aici deplina expresie, în blestemele și amenințările rostite cu glas pînă la cer, în marile jelanii spumegate, în tînguirile inflamate de un sentiment justițiar, în profețirile unui destin național ce vine de dincolo de istorie, din profunzimile misterioase ale unui suflet colectiv: **Țară de veci, nepămîntesc de caldă, / copiii noștri într-un rîu se scaldă / și morții noștri în pămînt se scaldă. // Munții Carpați miros a lună plină, / a rouă și a suflet de rășină, / la care capre negre se inchină. // Da, șirul Munților Carpați e-acasă, / deși chiar piatra lor fu luncoasă. / Da, noi avem Mureș și Prut și Trotuș, / Și Olt și Jiu și alte rîuri totuși. // Da, mai avem cîte ceva din toate, / și rîurile noastre prescurtate / nu se mai varsă în străinătate. // Da, mai avem o limbă, cît se poate, / cu subiecte și cu predicate. // Da, mai avem lumini ce luminează / dacă voim, putem rosti o frază.** Amintind formal de „cîntarea pătimirii noastre" a lui Octavian Goga, aceste poeme au o personalitate inconfundabilă prin violența și aerul năpraznic de care sunt străbătute, prin oratoria înflăcărată și explozivă, dar mai ales prin abilitatea muntenească a sucirii cuvintelor într-un carusel din care sensurile țîșnesc neprevăzut, nu însă fără a miza pe complicitatea auditoriului, din care scoate efecte teatrale printr-o ingenioasă tehnică a etalării și a surprizelor.

Mircea IORGULESCU

opinii...

o carte de excepție — „convorbiri cu Marin Preda"

Intr-una din paginile sale închinate lui Marin Preda, Mircea Iorgulescu afirmă că toată opera acestuia e o lungă confesiune. Termenul acesta se lămurește din ce în ce mai frapant și mai sigur pe măsură ce volumele maestrului apar. Convorbirile sale recente sînt tot o carte de confesiuni și s-ar părea că nimic nou nu a intervenit. Pentru a nu trece cu vederea marile merite ale lui Florin Mugur la alcătuirea acestei cărți, vom afirma numaidecît că o carte de convorbiri cu o mare personalitate culturală nu are valoare atunci cînd transcrie o mărturie ci atunci cînd o provoacă, atunci cînd ne dă impresia că acea mare personalitate n-ar fi divulgat aceste lucruri oricui și în orice împrejurări. Restul e negreșit material „documentar", de felul acelor alcătuiri, din care mai multe edituri ne-au dat cîteva foarte valoroase — excepție făcînd Sub semnul întrebării de Adrian Păunescu, una din marile cărți ale genului și ale ultimilor ani literari.

Cartea lui Florin Mugur este o carte de destăinuiri, de adevăruri spuse la capătul unor convorbiri, în care cel care le-a provocat nu a vorbit numai ca o străină gură, dar a și pus la contribuție cunoașterea profundă a operei maestrului, o curiozitate vie și afectuoasă. Romancierul este urmărit și în ceea ce a scris și în ceea ce spune ca de un fel de ecou permanent, amplificat într-o altă conștiință.

Și de aici surpriza pe care o constituie această carte, o surpriză deopotrivă de mare cu aceea pe care a provocat-o acum doi ani Imposibila întoarcere. Va fi fiind Marin Preda un autor confesiv dar e sigur unul reflexiv. Revoluția coperniciană pe care el a realizat-o în ceea ce privește înțelegerea țăranului pornește tocmai de la această calitate care e deopotrivă și a lui. Țăranul ca ființă eminamente gînditoare este marea lui inovație într-o literatură despre care se credea că ar fi suprasaturată de „țărănism". Cel puțin în această privință, Marin Preda, a cîștigat indiscutabil duelul său cu Rebreanu: romancierul ardelean avea negreșit o viziune

estetica — o metacritică?

Ultimele decenii au accentuat într-un mod cu totul aparte conștiința lucidității omului contemporan față de propriile sale demersuri creatoare, față de valorile cărora le dă viață, propulsîndu-le. Procesul de regăsire a individului în ceea ce are mai propriu și mai fecund ca ființă specific umană, presupune într-o anumită măsură și perspectiva paradoxală a unei „distanțări" meditativ-critice față de sine. În fond, paradoxul acestei regăsiri prin „distanțare" este cu totul explicabil și de înțeles. Ori de cîte ori istoria a afirmat momente culminante de **redimensionare** a destinului uman, omul însuși și-a impus un efort de „distanțare" critică față de sine, pentru a-și putea aprecia într-un mod cît mai lucid posibilitățile de potențare pe o treaptă superioară a ființei sale. Pînă la urmă, deci, „distanțarea" despre care este vorba, constituie în structura și sensurile intime, o întoarcere cu fața spre perspectiva unei mai profunde regăsiri.

În această ordine de idei, unul din fenomenele cele mai captivante ale profilului spiritual al epocii noastre, îl constituie acuitatea conștiinței **critice** în reprofilarea diverselor demersuri teoretice. Variatele discipline și științe, pentru a se sincroniza cu solicitările secolului atît de încărcat de întrebări, se supun de bună voie, cu necesitate, unui proces dramatic de revizuire și nu odată de restructurare radicală a obiectului propriu, a metodelor și principiilor, a finalităților, a categoriilor și noțiunilor cu care operează. Acest context al **solicitărilor critice** a impus tot mai mult în ultimii ani constituirea — în diverse domenii — a unor **metateorii.** Uneori, termenul **meta** este invocat din unghiul unor sofisticări absconse și „ciudate", ca un semn infatuat de bon ton teoretic, de subțirime intelectuală. În fapt însă, metateoriile contemporane sînt străine, ca intenție, speculațiilor gratuite. Ele reprezintă o necesitate istorică de ordin cultural, afirmîndu-se ca agenți ai unei pregnante conștiințe critice ce și-a propus să redimensioneze destinul unor discipline și aparatul lor operațional.

Intru cît ceea ce ne interesează aici este estetica în perspectiva lui **meta**, să încercăm cîteva precizări și observații în acest sens. In ultima vreme a început să se afirme cu insistență ideea de metaestetică, aceasta căpătînd relief în volume românești de o reală ținută științifică. Dacă ne gîndim, în acest sens, la lucrarea cea mai recentă, avem în vedere cartea lui Mihai Nadin **A trăi arta**, cu subtitlul **Elemente de metaestetică** (Editura Eminescu, 1972). Din păcate, s-a trecut ușor peste această lucrare. Cel puțin pînă acum. Abia dacă a fost semnalată într-o recenzie, două, apariția ei. Volumul lui M. Nadin — care constituie și prima sa carte de

necesitatea comparatismului

Literatura comparată are o „vîrstă" respectabilă. Ea există, scrie François Jost, unul dintre reputații comparatiști de astăzi, „din ziua în care un scriitor sau un poet știe că are un coleg dincolo de limitele sferei sale lingvistice și culturale, din ziua în care, prin opera lor, se află în raport unul cu altul și iau cunoștință de un fapt — acela că problemele lor fundamentale sînt identice" (Essais de littérature comparée, II Europeana, première série, Fribourg —Urbana, 1969, p. 313). Ea exista înaintea lui Apuleius care, educat la Cartagina și la Atena, a profesat retorica la Roma și înaintea lui Alexandru cel Mare, pe care legenda ni-l arată în corespondență cu brahmanii (Jost).

La noi, literatura comparată, în acest sens, apare în epoca lui Miron Costin, Nicolae Milescu și Dimitrie Cantemir. Spătarul Milescu a fost un „pelerin" cu aspirații universale. Vocația de european a marelui cărturar-domnitor nu mai trebuie demonstrată. În secolul al XIX-lea, pînă la Eminescu și Caragiale, ideea comparatistă se dezvoltă cu o evidență care face cu totul de neînțeles o opinie recentă (de altfel, în esență, periodic reluată) a profesorului Al. Piru, opinie de o ineleganță și o inexactitate flagrante. Într-o recenzie din „România literară" (8 martie 1973), autorul atîtor mult discutate cărți scrie: „Comparatismul românesc despre care se face un mare caz (a apărut și o Istorie a comparatismului în România!) e sublim, dar, vorba lui Caragiale, lipsește cu desăvîrșire". Această afirmație trebuia să așeze, în intenția profesorului Al. Piru, într-un contrast favorabil, o carte nu fără merite, dar, evident, sub nivelul unor studii de vizibilă (pentru oricine) orientare comparatistă semnate în anii din urmă de Al. Dima, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Vera Călin, Romul Munteanu, Nicolae Balotă, Matei Călinescu. Ce-ar spune oare Tudor Vianu dacă ar putea citi rîndurile profesorului Al. Piru?

E adevărat că literatura comparată, ca știință și ca disciplină, a apărut abia în secolul al XIX-lea, în Europa și în România. Faptele sînt cunoscute și recenta Istorie și teorie a comparatismului le consideră în toată amploarea lor. Este surprinzător că există încă numeroși critici și istorici literari care contestă comparatismul. Cu atît mai mult cu cît ideea că istoria literară a unei națiuni date este „o ramură a literaturii comparate" rămîne una dintre marile idei ale științei literare din ultimele două decenii.

A contesta comparatismul înseamnă a repune în discuție „terenul" literaturii comparate, adică a te întoarce în urmă cu decenii. Ulrich Weisstein, un cunoscut comparatist german, definea sugestiv „terenul" comparatismului, citînd din ultimul monolog al lui Faust: „Noi comparatiștii nu sîntem un popor fără spațiu... Nouă ne este permis avîntul faustic, „nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen", numai dacă acolo unde amenință să spargă haosul metodologic, „Gemeindrang eilt, die Lücke zú verschliessen" (Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, Stuttgart 1969, p. 20). Într-adevăr, obiecția cea mai curentă și, totodată, cea mai superficială (frecventă mai ales în mediul universitar) ce se face comparatismului este aceea de „suprapunere" sau de „paralelism" cu alte discipline. Obiecția este, în sine, „medievală", invocînd, cum s-a mai observat (Wellek), dreptul de proprietate(!) în cercetarea literară. Pentru istoria literară, referințele la planul literaturii generale se produc incidental, pentru comparatism ele sînt însuși

despre elegia eminesciană

Este surprinzător cu cîtă liniște își pregătește elegiacul cadrul morții (**Mai am un singur dor**). Gesturile sale oficiază un ritual sacru; evenimentul așteptat nu îi provoacă poetului nici o spaimă. Minuțiozitatea cu care se pregătește, imaginația febrilă cu care anticipează contactul cu moartea trădează o satisfacție ascunsă: elegiacul nu se află în așteptarea unei confruntări, ci a unei întîlniri benefice; moartea se definește ca stare de grație. Poetul așteaptă producerea unei modificări fundamentale a climatului existențial: călătorul romantic vede în moarte repaosul, abolirea stării de pribegie, generatoare de suferință (Barthes: „... itinerarul, dezvoltarea, e o noțiune tragică"). **Mai am un singur dor** e, din acest punct de vedere, nostalgia după repaos: „Cum n-oi mai fi pribeag". Eminescu nu regretă un eveniment, ci caută posibilitatea transcenderii lui. Căci dobîndirea repaosului va însemna pentru el dobîndirea unui climat al amintirii: „M-or troieni cu drag / Aduceri aminte". Nostalgia elegiacului se dovedește a fi nostalgie pentru o latență, pentru o posibilitate și nu pentru un fapt consumat. Suferința poetului, în ultimă instanță, e generată de neputința de a se sustrage timpului. **Pe aceași ulicioară** este nostalgia unui **repetabil** care nu se produce: „Vîntul tremură-n perdele / Astăzi ca și-n alte dăți, / Numai tu de după ele / Vecinic nu te mai arăți!". **O, rămîi,** a unui **reversibil** de neimaginat pentru călătorul romantic care nu cunoaște, încă, modalitatea recuperării: „Astăzi chiar de m-aș întoarce / A-nțelege n-o mai pot... / Unde ești, copilărie, / Cu pădurea ta cu tot?" Căci poetul se vrea repetabil, dar descoperă că prezentul înseamnă înstrăinarea unui trecut. Privindu-se în oglindă nu poate suprapune imaginea eu-lui prezent și a eu-lui trecut. Din fluxul duratei poetul reconstituie imaginea unui eu discontinuu, fragmentat de acumularea amorfă a timpului: „Pierdut e totu-n zarea tinereții / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!" (**Trecut-au anii**). Recuperarea i se pare imposibilă și fiecare pierdere echivalează cu o moarte: „Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult / Ca

acută asupra ţăranului (şi pe care a realizat-o strălucit nu numai în cele două romane ale sale de viaţă ţărănească) dar îl vedea indistinct. Ţăranul la el e o expresie a elementarului, a instinctivului, a obsesivului, în cea mai pură tradiţie a naturalismului (cititorul Convorbirilor cu Marin Preda va putea găsi încă o dată la paginile 237—238 expresia nemulţumirii autorului Moromeţilor faţă de o astfel de concepţie). Rebreanu multiplică o voce simplă atunci cînd vrea să exprime colectivul ; pentru el, ţăranul e redus la o sumă restrînsă de expresii şi se poate cel mult manifesta coral. Marin Preda e cel care îi face pe ţărani să se exprime dialectic. E surprinzător cît de puţin vorbeşte Ion al lui Rebreanu, ceea ce nu-l împiedică să fie un om de acţiune în sensul cel mai bun şi mai rău al cuvîntului. Este surprinzător cît de puţin acţionează Moromete sau, mai precis, cît de puţine iniţiative are el într-un roman desfăşurat pe foarte multe pagini. Cu Marin Preda sîntem într-un univers al vorbei şi al dialogului, aşa cum de la Caragiale (evident pe alte coordonate) nu se mai întîmplase.

Ni se pare că problema conştiinţei omului în faţa lumii este capitală literaturii lui Marin Preda. Şi, de aceea, fără a mai încerca inspita zadarnică de a-l căuta pe romancier în personajele sale şi între personajele sale, ne vom satisface ascultîndu-l în această carte, şi mai ales în paginile în care poziţia aceasta apare răspicat.

Căci dincolo de unele divulgări de secrete, de unele fapte de viaţă personale, cartea lui Marin Preda e una de comentarii asupra realităţii şi de confruntare între nişte oglinzi paralele nu mai puţin deschizătoare de perspective şi de jocuri intelectuale pe cît erau acelea, perfide, ale lui Camil Petrescu. Acesta mergea de multe ori pînă la dezvăluirea dramatică a unor antinomii ale gîndului. Romancierul Moromeţilor propune mai curînd o atitudine de „nedumerire". Căci, socotim noi, Marin Preda nu afirmă nicicînd o încredere în gîndirea ca atare, abstractă şi universală. Gîndirea e un fapt al experienţei, al unei existenţe determinate şi precizate.

„Eu nu mă gîndesc niciodată decît la ceea ce am cunoscut şi la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare. Ceea ce au trăit alţii are valoare numai pentru ei *[...]* Un scriitor nu poate să cunoască decît o singură viaţă, un singur destin, destinul unei clase sau al unei categorii sociale mai restrînse. Încercarea lui de a afla mai multe, dincolo de ceea ce a trăit şi a cunoscut, este, cred eu, foarte riscantă". (p. 210—211).

Reflecţiile sale asupra realităţii din jur sînt pe undeva ale unui om anacronic, ale unui om al cărui centru gravitaţional cade oarecum în trecut. Fără a afirma o solidaritate cu eroii săi şi cu lumea ficţiunilor sale, Marin Preda îşi revendică nu o dată legătura cu ei prin anumite coordonate temporale : „Nu ştiu ce lume se naşte. Este o lume mai bună ? Este o lume în pragul unei noi civilizaţii, al unor noi orizonturi ? Asta rămîne să vedem. Cei care se uită înapoi văd totdeauna cu ochi răi prezentul ? În ce priveşte viaţa ţăranilor cu m-am uitat deseori înapoi. Se poate afirma că nu văd bine prezentul ţăranilor ?" (p. 211).

Credem că Marin Preda şi-a creat o anumită situaţie în acelaşi timp de observator şi de martor, în modul cel mai deliberat. Felul reflecţiei sale este în egală măsură interesant atunci cînd ni se vorbeşte de ogoarele Vietnamului sau de împrejurările copilăriei sale de la ţară, de tribulaţiile sale în China sau în marele avion cu care străbate întinderile imense ale Asiei, sau de judecăţile sale despre cîţiva mari scriitori români pe care i-a cunoscut. Marin Preda vorbeşte un limbaj simplu dar totuşi edificat pe un proces adînc şi nelămurit. Nu e nimic ostentativ în el — să ne gîndim la spectacolul penibil pe care îl oferă unii scriitori căutînd să-şi facă un gen din refuzul lor de a accepta anumite norme de bună cuviinţă etică şi literară — şi totuşi reflecţiile lui Marin Preda contrariază, şochează adesea, dar mai ales au un fond cert şi insesizabil.

Opunîndu-se de atîtea ori opiniei comune, el nu dă susţinerilor sale formularea generală a unor adevăruri valabile pentru oricine şi oricînd. Vorbind într-un rînd de viaţa personajelor sale şi de felul de a le plăzmui, el respinge termenul analiză şi atitudinea analitică. „Analiza ucide mişcarea", constată romancierul, şi în stilul de gîndire al comentatorului dezvăluit de această carte nu intră în nici un fel sofismele şi jocul de idei. Oricine simte că o experienţă undeva într-un trecut care nu apare totdeauna în evocările retrospective ale unor întîmplări de viaţă este izvorul acestei atitudini atît de personale. Marin Preda şi-a construit un personaj în paralel cu acelea ale cărţilor sale poate tocmai pentru că avea nevoie de un „dublu" care să vorbească altă limbă decît aceea a lor. Şi dacă personajele romanelor lui Marin Preda sunt nişte oameni „în timp", scriitorul vrea să-şi ridice vocea nu pe deasupra timpului şi a necurmatelor schimbări pe care acesta le face să survină, ci pentru a arunca o ultimă reflecţie tocmai asupra lor.

Alexandru GEORGE

---

estetică — merită, însă, atenţie ca o analiză responsabilă, ce-şi propune să configureze o imagine estetică de ansamblu asupra artei moderne. Cititorul acestei cărţi are de profitat nu numai de pe urma unui comentariu ce se fereşte de locurile comune — se fereşte chiar prea mult, uneori — ci şi pentru că parcurge un text abundent în exemplificări adecvate din mai toate domeniile şi genurile artei moderne. Îndeobşte, un comentator modern, al artei care-şi propune să abordeze analitic toate, sau aproape toate artele, trezeşte suspiciuni în ce priveşte competenţa şi profunzimea. Cartea la care ne referim înfruntă această suspiciune şi — de ce să n-o spunem ? — autorul ei este curajos în mod eficient. Dar întrucît nu intenţionăm să oferim aici o recenzie asupra volumului ci să reliefăm şi să discutăm cîteva din opiniile pe care Mihai Nadin le avansează în lumina ideii de metaestetică, vom reveni la problematica articolului de faţă.

Este estetica o **metacritică** ? Mihai Nadin observă în această privinţă că „ea operează ca o **metacritică**, impuritatea congenitală a esteticii răsfrîngîndu-se în necesitatea ei de a-şi defini metoda specifică prin care poate fi dialectică. Estetica nu este filozofia artei, dar este filozofică, nu este psihologia operei (a personajelor, de pildă), dar este psihologică, nu este critica operei, dar este critică şi sociologică, şi politică, şi ideologică. O critică de factură axiomatică nu este de admis, o estetică întemeiată axiomatic este perfect plauzibilă (şi nu numai o dată demonstrată !)". Aşa dar, estetica operează ca o metacritică în măsura în care ea implică raporturi necesare cu critica literară şi de artă propriu zisă, cu filozofia, politica etc., **fără a se confunda cu vreuna dintre acestea.** Caracterul de metacritică al esteticii rezidă în mobilitatea dialectică a generalizării teoretice pe care aceasta o întreprinde. În „impuritatea" structurii sale, estetica fiind totodată ea însăşi, de neconfundat cu alte discipline. Cum sublinia un alt estetician român, drama esteticii constă în faptul că ea este nevoită să abstractizeze concretul, să extragă esenţele domeniului în care doar fenomenele contează, să surprindă repetabilitatea irepetabilului. Am spune că estetica are un caracter metacritic prin virtutea sa de **viziune** categorială asupra fenomenelor artistice, în primul rînd.

Dar dacă estetica operează ca o metacritică, ce mai este, atunci, metaestetica ? De ce este nevoie de acest trinom : estetică — metacritică — metaestetică ? În această privinţă, credem că este necesar un plus de lămurire deoarece lucrurile nu sînt suficient de clare. Înclinăm să considerăm că dacă dimensiunea metacritică se defineşte în mare măsură printr-o viziune categorială a esteticii ce se raportează la **alte** discipline şi valori, corelîndu-se intim cu ele, metaestetica se naşte dintr-o raportare a esteticii la **sine însăşi**, la propriul său limbaj şi aparat operaţional. Metaestetica este o **introspecţie** a esteticii asupra propriilor sale demersuri, asupra propriului ei destin. Am spune că dacă dimensiunea metacritică este o funcţie **permanentă** a esteticii, metaestetica are un caracter mai pronunţat istoric, făcîndu-se necesară îndeosebi în momentele unor imperioase redimensionări. Se vorbeşte destul de mult în ultima vreme despre faptul că estetica filozofică îşi reconsideră propriul ei limbaj analitic. Tocmai în acest sens au început să capete prestigiu consideraţiile despre metaestetică. Conceptul de metaestetică a început să capete o anume valoare demonstrativă şi operaţională deoarece el exprimă tendinţa de a **reconceptualiza** conceptul de estetică. Metaestetica se afirmă astăzi ca o introspecţie **critică**, a esteticii, ca un **autocontrol** nuanţat dar şi incisiv. Dacă estetica posedă o accentuată dimensiune metacritică, **metaestetica însăşi este o virtute critică răsfrîntă asupra esteticii însăşi.** Factorul **critică** intervine, cum se vede, şi într-o perspectivă şi în cealaltă, ca un potenţial de **iluminare şi regenerare.**

Dacă volumul lui Nadin **A trăi arta** îşi justifică perspectiva metaestetică, aceasta o vedem mai ales în sensul că estetica îşi reconsideră într-o mare măsură limbajul ei tradiţional în funcţie de procesul contemporan al unei adînciri a **conştiinţei despre sine** a artei. Reliefarea, analizarea, comentarea **critică** a acestui proces revine ca un leit motiv în cartea la care ne referim. Arta modernă nu ne mai arată ce este lumea reală, ci ceea ce este lumea artei însăşi, în structurile sale intime. Arta clasică a exaltat o conştiinţă a lumii exterioare, deci a unei realităţi foarte clar detaşată de sine. Arta modernă, însă, exaltă cu o imensă intensitate conştiinţa propriilor sale virtuţi. Este, fără îndoială, un progres remarcabil în direcţia unei adînciri a conştiinţei de sine a esteticului dar — în acelaşi timp — sporeşte şi primejdia unei devitalizări a artei atunci cînd această conştiinţă de sine îşi devine sieşi unicul demiurg absolut, dincolo de care n-ar mai exista nimic.

Grigore SMEU

---

domeniul său. El tinde să depăşească chiar ceea ce, de pildă, Kurt Wais considera că este obiectul analizei comparatiste : „übernational wirkende Zeitstile, Entscheidungskrisen und Menschheitsideen" (in *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen, 1951, p. 6), să ajungă la ceea ce s-a numit o filosofie a literelor valabilă pentru umanitatea întreagă.

Evoluţia conceptului de literatură comparată, foarte evidentă în ultimele două decenii, a dus, între altele, la această idee esenţială a lui Wellek : „Oricare ar fi greutăţile de care s-ar putea lovi o concepţie a istoriei literaturii universale, este important ca literatura să fie tratată ca o totalitate, studiindu-se dezvoltarea şi evoluţia literaturii fără să se ţină seama de diferenţele lingvistice. Marele argument în favoarea literaturii comparate sau generale, sau pur şi simplu în favoarea literaturii este caracterul evident eronat al ideii că ar putea exista o literatură naţională închisă în sine" (*Teoria literaturii*, Buc., 1967, p. 79). Faptul, observat de mulţi comparatişti, că literatura europeană, americană şi latino-americană formează, dincolo de influenţele orientale cunoscute, un tot este unul dintre determinantele comparatismului. Mai mult, în afara acestor „comunităţi" eur-americană sau extrem-orientală, există nişte „modele" sau „matriţe" universale care fac asemănătoare comedia veche europeană şi burlesca japoneză, romanul sentimental din secolul al XVIII-lea şi romanul chinez al aceleiaşi perioade etc.

Se reproşează adesea comparatismului „superficialitatea" (în sensul etimologic al cuvîntului), întinderea pe orizontală. Ceea ce se pierde însă din vedere e că această cunoaştere pe orizontală este, totodată, şi profunzime, cunoaştere pe verticală.

Un fapt care indică o orientare nouă în istoria şi critica literară postbelică este că numeroase cărţi remarcabile în acest domeniu, datorate unor reputaţi comparatişti români sau străini, sînt în primul rînd studii de literatură comparată. În toate cazurile este vorba despre o cercetare „pe orizontală", dar adesea cu rezultate înnoitoare, care vizează mai ales profunzimea fenomenului literar.

Cercetarea literară actuală se orientează într-un sens prevăzut parţial încă în secolul trecut de Matthew Arnold : „singura critică ce ne poate ajuta în viitor este acea care priveşte Europa ... ca o mare confederaţie ... " Chiar şi această perspectivă trebuie depăşită, literatura europeană nefiind un univers închis.

Adevărata perspectivă comparatistă refuză eclectismul literar. Comparatismul, s-a mai observat, nu este un apatrid cultural, dimpotrivă, e necesar ca el să păstreze mereu contactul cu literatura sa naţională din perspectiva căreia vede altfel fenomenul literaturii generale. Exegezele româneşti asupra marilor curente literare europene sau mondiale pot fi şi trebuie să fie altfel decît cele franceze, americane etc.

Văzute în interdependenţa, în evoluţia lor adesea similară, fenomenele literaturii generale nu sînt legate în mod esenţial în raporturile de influenţă (emisă sau receptată). Pentru Wellek, Jost sau Philippe van Tieghem problema influenţelor este una dintre cele secundare. În *Les influences étrangères sur la littérature française* (1550-1880), Paris 1961, Ph. van Tieghem observa că un anchetator care i-a întrebat pe principalii autori dramatici din perioada 1900-1910 ce influenţă a avut asupra lor teatrul lui Ibsen, a primit ca răspuns fie că nu l-au citit, fie că nu s-au gîndit să se inspire din el. Desigur, există şi un alt tip de influenţă decît cea directă, o „influenţă" care vine din stilul timpului, determinat uneori, parţial, de opera unui mare scriitor. Chiar şi aşa însă, studiul influenţelor literare nu devine fundamental în evaluarea operelor. Ideea populară că esenţa comparatismului ar fi comparaţia pierde mereu mai mult teren. Cum scria şi Fr. Jost, comparatismul trebuie să găsească „regulile şi legile" aplicabile mai multor literaturi naţionale, în domeniul istoriei literare ca şi în acela al evoluţiei genurilor, al criticii, al metodologiei etc. Prin cercetarea comparatistă s-au nuanţat astfel ori s-au modificat uneori fundamental, numeroase perspective asupra unei perioade sau asupra unor mari scriitori. În ce ne priveşte pe noi românii, exemplele oferite de cîteva recente studii despre Eminescu, Bacovia sau Cantemir sînt eminent semnificative.

Realitatea literaturii comparate este axiomatică. Într-un articol din „Scînteia" (25 martie 1973), Al. Philippide revenea la această mai veche idee: „O literatură nu poate trăi singură, hrănindu-se numai din ea însăşi. Literaturile, încă de la începutul lor — şi mai ales începutul lor — se dezvoltă într-o strînsă dependenţă reciprocă" (s. a.). Prima funcţie a literaturii comparate se confundă deci cu însăşi existenţa sa. Necesitatea comparatismului vine şi din ideea (şi realitatea) dificultăţii în faţa valorii operei. Critica mai veche (Lanson, Gundolf, Hazard ş. a.) sau critica nouă (Wellek, Etiemble, Barthes, Strelka ş. a.) au afirmat frecvent această dificultate. De asemenea, o altă necesitate din care decurge comparatismul e cea avută în vedere de Roman Ingarden (în *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968) — necesitatea de a nu lăsa cercetarea literară să cadă într-un relativism istoric total, la care ar duce-o din nou (cum s-a întîmplat nu o dată) excesul istorismului sau al sociologismului în critică.

Mult mai mult decît toate acestea, justificarea literaturii comparate vine dintr-o profundă necesitate existenţială. Comparatismul oferă o posibilitate de a depăşi tendinţele actuale, existente pretutindeni, de specializare excesivă, tendinţe potrivnice unei formaţii cu adevărat multilaterale sau, poate mai exact spus, cu adevărat umane. Ar putea să pară delirantă ideea predării unei discipline umaniste cum este comparatismul la un institut politehnic, de pildă. Dar această idee este de mult timp o realitate în numeroase locuri: existenţa la Institutul de tehnologie din Massachusetts a unei catedre de... literatură comparată spune, credem, foarte mult.

„Profitul pe care omul îl trage din studiile realmente comparatiste, scrie Fr. Jost, îmi pare considerabil: ele reprezintă un umanism, un universalism aşezînd omul printre oameni în loc de a-i fixa ca patrie bazinul mediteranean, de unde, desigur, a plecat umanismul occidentalilor. Dar umanismul contemporan ştie că de mai mult de o sută de ani Atlanticul a înlocuit vechiul mare nostrum şi că există şi alte mări, toate simbolul unirii şi nu al separaţiei. Cunoaştere de sine, ideal antic, şi cunoaştere a tot, ideal nu mai puţin antic". (Op. cit., p. 338). Comparatismul încetează astfel să mai fie un „lux" şi un domeniu „exotic". Integrat în însăşi existenţa modernă, el este o cale a unei necesare cunoaşteri şi împliniri umane şi totodată o componentă a lor.

I. CONSTANTINESCU

---

de dureri străine... Parc-am murit de mult". **(Melancolie)** Nici o transcendere a existenţialului nu i se pare posibilă căci poetul este închis în timp. Cuvintele nu pot aduce o „salvare" a „clipei". Suferinţa poetului este, prin urmare, timpul, iar nostalgia ascunsă a fiecărei elegii — instituirea unui limbaj al amintirii care să facă inofensivă durata. Elegia înseamnă nostalgie pentru un **limbaj de vechime,** al epocii retorice. Putem presupune că, dincolo de necesitatea antitetică, Eminescu apelează **(Epigonii)** la poeţi minori, descoperind în lirica lor liniştea pierdută, a coabitării şi limbajului, a înţelegerii depline a poetului şi cuvîntului. Descoperă că limbajul lor este un instrument docil în care sensuri universale, ordini prestabilite, sînt reprezentate fără dificultate. Gîndul şi expresia apar ca reversibile, evenimentele ca repetabile, nici un obstacol nu stă în calea fericirii poetului de a se comunica printr-un intermediar (cuvîntul) investit cu drepturi depline, de a se regăsi, nefragmentat de timp, într-un limbaj fidel. Se pare că înţelegem de ce elegia e nostalgia pentru un limbaj de vechime : căci subsumînd nostalgia, transformînd-o într-o nostalgie a ei, regăseşte limbajul căutat ordinea universului, pacificarea. De la Ovidiu la Leopardi şi Lamartine, de la Eminescu pînă la elegiile lui Eugen Jebeleanu, deci pe o durată istorică în care s-au succedat atîtea morale ale limbajului, elegiacul îşi continuă imperturbabil opera. Cu diferenţe care ţin de temperamentul fiecărui elegiac în parte, elegia şi-a păstrat intactă vocaţia şi mai ales structura. Prin elegie poetul îşi transcende suferinţa supunîndu-se unor canoane structurale care aparţin istoricului elegiei şi care constrîng meditaţia la moduri de „exprimare" specifice. Transcederea suferinţei urmează căi bătute, într-un limbaj liric de vechime. Iar, pe de altă parte, elegia nu ar putea „exprima" o nostalgie, o plîngere, dacă nu ar fi ea însăşi o nostalgie, o plîngere. Teatrul antic transcende suferinţa prin tragedie, tensiunea tragică nu e posibilă fără să fie transferată din plan existenţial în plan formal. Tragedia ca specie a genului dramatic este tragedie nu pentru că „reflectă" o tragedie existenţială (şi comedia poate „reflecta" o existenţă tragică, rămînînd totuşi comedie), ci pentru că tensiunea existenţială e împrumutată cîmpului dramatic. Elegia, la rîndul ei, este elegie nu numai pentru că „exprimă" o plîngere (şi parodia poate exprima o plîngere, o nostalgie similară, rămînînd parodie), **ci este o plîngere.** Nostalgia poetului elegiac e nostalgia pentru elegie, pentru specia prin care să se poate purifica, prin care să poată transcende suferinţa existenţială. Eminescu nu are nostalgia pribegiei, ci a repaosului, a unei peregrinări abolite.

Să revenim la **Mai am un singur dor.** Poetul se înconjoară cu semne familiare (seară, tei, brad, codru, izvoare, lună luceferi, mare, etc.), reconstituie, la scară redusă, universul, prin mijlocirea unor elemente de sintaxă lirică, fundamentale pentru întreaga sa poezie. Detaliul nu are importanţă, esenţială este **coerenţa** acestui mic univers : poetul se reconstituie, îşi caută **eu**-rile, le alătură pentru a-şi restabili unitatea. Semnele acestui univers esenţializat sînt supuse **climatului relaţional** al oricărei poetici clasicizante. Nici un hiat nu este permis într-o lume de ordine. Poetul va evita ambiguitatea, alegerea unor semne obsesive (seară, tei, etc.) ale liricii sale — nu numai elegiace — vizează dorinţa de claritate şi de comunicare absolută. Lumea semnificaţiilor îşi păstrează, nealterată, structura. Poetul a căutat un limbaj de vechime, atemporal, în care să se închidă ca într-un spaţiu mult visat al repaosului şi amintirii.

Val CONDURACHE

...controverse

FURTUNI DE

fragment

dana dumitriu



Ema îi alcătuise în imaginația ei un chip deformat și-l aruncase ca pe o piatră în lacul stătut al existenței lui. Numai atît fusese de ajuns pentru ca apa să propage cercuri din ce în ce mai largi și să se tulbure. Il vedea bolnav de cinism, de lipsa oricărui scrupul, de nostalgia unei autorități abuzive, de indiferență față de lume și ros pe dinăuntru de celulele moarte prematur ale sentimentelor simple. Era puțin amuzat și puțin întristat de această priveliște. Pentru că el nu mai era de mult purtătorul unor asemenea virtuți. Ea lua drept cinism forța lui de a ignora restul umanității, drept lipsă de scrupul, o timiditate alergică, pe care se întemeia inhibiția sa în fața materiei sentimentale a vieții, drept autoritate abuzivă, un orgoliu care fusese în permanență flagelat de îndoială și de spaima eșecului. Nu-i plăcea să fie judecat ca un om rău. Gîndise întotdeauna că o lovitură aplicată în chiar rana cuiva produce un șoc necesar. „Durerea îl va învăța să nu-și uite locul vulnerabil. îl va învăța să se apere", spunea.

Ce însemna, în fond, o relație afectivă, pentru un bărbat aflat în pragul ultimei maturități și care toată viața nu-și cultivase decît ambiția deșartă a prestigiului social? Stabilise cîndva, într-o tinerețe nesăbuit de vanitoasă, principiul că orice apropiere de o ființă străină impunea niște sacrificii ale ființei proprii care nu-l puteau ajuta cîtuși de puțin în marșul lui tenace; orice relație cu altcineva îl forța să cedeze din integritatea structurii sale; un sentiment, o solidaritate cu altcineva ridicau de la sine problema unei ordonări ierarhice, a unor raporturi de inferioritate sau de dominare pe care le socotise, încă de pe atunci, sîmburi vii ai unei posibile slăbiciuni. Nu făcuse niciodată un cult din propriile sale infirmități. Nu se voia stăpînit de altul pentru că avea certitudinea unei tării interioare pe care n-o dorea de loc înăbușită ci, dimpotrivă ,fructificată pînă la ultimele ei limite; nu se voia stăpîn pe altul pentru că se temea să devină responsabil de slăbiciunile acestuia și să-și piardă încrederea în el însuși. Orgoliul său nu trebuia hrănit cu satisfacții meschine, avea nevoie de încercări grele pentru a-și verifica energia și pentru a-și amăgi nemulțumirea care se instalase în el ca o boală. Numai în singurătate se simțea liber, absolut liber. De aceea organizase izolarea sa într-un spațiu ambițios. De pe această poziție putuse să sacrifice pe alții și nimic din sine însuși.

Acum, în apusul trecerii sale prin lume, constata că eșuase dar nu-i mai părea rău: „Am construit un eșec grozav!", își spunea și zîmbea stins spre rafturile bibliotecii unde se odihneau tăcute și ostile lucrările prin care se străduise să facă foarte evidentă forța neobișnuită care sălășuia în mediocritatea spiritului său. Ceea ce reușise să creeze în rafinatul comentariu aplicat operelor altora, era, conform chiar exigenței sale, extrem de redus dar și extrem de evident, ca o pată de culoare aruncată într-un colț anume al unui tablou cenușiu.

Venise vremea să-și măsoare eșecul și era destul de mulțumit. In fața Emei putea interpreta rolul impus. Avea timp și chef. Și oricît ar fi vrut să pară de indiferent la efectele jocului său asupra imaginației tinerei femei, să se închidă în plăcerea lui contemplativă, pur contemplativă, avea deseori senzația că teribilele sale gesturi bătrîne cad în adîncul unei fîntîni părăsite și, în cădere, zgomotul plesniturii de apă stătută este mult mai mare decît ar fi dorit și atunci simțea nevoia să citească în ochii Emei tresărirea unei adorații chiar dintre cele mai glaciale, mai spiritualizate. In asemenea momente Ștefan îi părea o prezență jenantă și își permitea să fie gelos, deși nu știa precis dacă mușcătura acelei invidii era echivalentă cu o stare netrăită niciodată în deplinătatea forțelor sale. Avea dreptul să numească *gelozie* un sentiment atît de neobișnuit ?

Bătrînețea îl învățase cîteva lucruri de mare însemnătate pe care se văzuse, la un moment dat, nevoit nu numai să le „înțeleagă" dar să și le asume și să asiste cu resemnare la felul în care îl mutilau. Bulgărele de metal dur care era începea să se deshumeze, să se lichefieze, să-și piardă consistența sub acțiunea unor agenți exteriori, împotriva cărora nu existau șanse de rezistență. Singurătatea devenea greu de suportat.

Descoperise că nu are în fața cui să dea spectacolul noii sale înțelepciuni dobîndite, spectacol care să-l transforme din erou în actor. Eșecul său avea nevoie de o asistență cuprinsă de febra curiozității în fața căreia să se detașeze de sine și să se joace pe sine.

Amintirea fiului său străluminase izolarea-i anxioasă ca o speranță și ca un dar inestimabil. Trecuseră aproape cincisprezece ani de cînd nu-l mai văzuse. Ștefan trăise în tot acest timp în casa Clarei, alături de fiicele ei Petra și Ema, într-un fel de adopțiune pe care numai temperamentul absurd al acestei femei o justifica. Nu aflase niciodată și nici nu făcuse vreun efort să afle ce raționament și ce elanuri vindicative o determinaseră să-i crească fiul. Iar Clara murise și copii rămăseseră singuri, destul de mari ca să se poată întreține prin resurse proprii. Luni de zile, închis în camera lui, și-l imaginase pe Ștefan și imaginase în cele mai fanteziste detalii întîlnirea lor. Un tremur de emoție îl cuprindea la gîndul revederii și, un timp, emoția aceasta simplă îi ajunsese.

Era un lucru nou, neașteptat în care găsea un farmec ciudat.

Anii care trecuseră de cînd Clara, poate într-o excentrică încercare de a-l îndatora sentimental, îi luase fiul și-l îngrijise cu o excesivă dragoste, lăsase între el și acesta o umbră mată, densă, din care cu greu reușea să distingă trăsăturile unui adolescent fără individualitate, un chip de o pură vulgaritate tinerească, înzestrat cu neastîmpărul și timiditatea unui caracter încă neformat, cu înfățișarea care promitea virtuala frumusețe matură, ascunsă în liniile dure, grosolane ale spiritului brut. Se imagina angajat într-o muncă de înaltă subtilitate educativă la capătul căreia ajungea cu Ștefan la comunicările tainice, asemănătoare cu privirile umede și rotunde ale peștilor alunecînd unul pe lîngă altul în străfundurile misterioase ale apei.

Și-a analizat ținuta și ritualul zilnic. Eșecul pe care îl suferise trebuia să pară fiului tot atît de magnific pe cît îi părea lui însuși. Numai după ce crea spațiul real de transformare a adolescenței vulgare într-o maturitate rafinată. Concepea maturizarea ca pe o operă de seamă, care să-i îngăduie ulterior a contempla în ființa celuilalt dîra groasă a propriului său caracter.

Accentuase văpaia izolării, marcase prin mici artificii decorative scepticismul vîrstei și al experienței, lăsase să planeze peste casă, peste camera lui de lucru și chiar peste vestimentația sa un aer de stranie înfrîngere. Gîndea cu precizie efectele oricărui detaliu și știa că în toată magia trebuia să păstreze aparența unei firești indiferențe. Fiul avea să admire tăria unui luptător de a-și răbda eșecul și nu zbuciumul de a supraviețui al unei epave. Reflectase îndelung asupra celei mai bune ipostaze în care se va arăta. Ștefan nu trebuia să descopere in el un învingător pentru că asta i-ar fi anihilat orice inițiativă. Or Zanet nu dorea să creeze o slugă, un neputincios, avea nevoie de cineva cu care să se poată confruta și pe care, privindu-l să-și poată spune : „Trăiesc, cu mine încă n-ați terminat".

Putea cîștiga dragostea lui Ștefan numai dacă îi spunea în așa fel adevărul încît revelația că se poate trăi și în înfrîngere să fie pentru el hotărîtoare, să-l fortifice. Dar pentru ca adevărul să fie evident sufletului nuanțat al tînărului trebuia să-l rostească solemn și ironic, adică într-o convingătoare pantomimă care să exprime esența vieții sale în termeni atît de exagerați încît să pară jucată. Emoțiile tîrzii ale paternității se cuveneau celebrate într-un spectacol. Adevărul trebuia mimat înainte de a fi descoperit sincer, calm; asprimea lui de început avea să subțieze trăsăturile acelui chip juvenil, înlăturînd asperitățile, liniile grosolane.

O pusese pe soră-sa, Maria, în care avea deplină încredere, să facă investigații delicate. După o vreme ea intrase în camera lui de lucru, se așezase pe marginea unui fotoliu, cu fața contractată într-un surîs rău prevestitor, și-i spusese: „Permite-mi să te întreb dacă în afacerea asta nu depui o prea mare cantitate de fantezie?" „De ce?" „E limpede că nu cunoști oamenii, nu știi să-i judeci, n-ai uzura necesară! Și ca să înlături inconvenientul îi inventezi." „Și dacă nu vreau decît să inventez?" „Atunci e mai bine să rămîi singur, între acești patru pereți și să inventezi. Cineva avea de la natură un simț mai ciudat de a răvăși făpturile fragede ale lui Dumnezeu și acel cineva trebuie că a încercat totul în această privință, anticipînd năvalnica ta dorință de a-ți răspîndi farmecul senectuții asupra tinerelor vlăstare". Maria avea un limbaj al ei, ironic-afectat pe care îl credea necruțător. „Acel cineva era o femeie?" „Acel cineva, care era într-adevăr o femeie, era capabilă de mai multe decît să tulbure o ființă nevinovată, a avut tăria să-și asume un destin sentimental ,cum altul nu-i. Or, nu este puțin lucru, avînd în vedere faptul că acest destin te implică fără să vrei". „Indiferent de subtilele tale considerații cu privire la temperamentul Clarei, te rog să-mi spui ce-ai aflat, ce-ai văzut". „Intr-un fel ți-am răspuns". „Trebuie să înțeleg că dorințele mele par fanteziste în raport cu realitatea?" „Trebuie să înțelegi că niciodată realitatea nu-ți va servi ție fantezia, dintr-o încăpățînare năroadă. Ștefan nu va veni în fața ta liber de orice sentiment preconceput". „Minunata făptură, care era femeie, s-a răzbunat pentru că, fără să vreau,am determinat-o să-și asume un destin sentimental, cum altul nu-i? Ce nu ți-a plăcut în înfățișarea lui Ștefan? Spune-mi deschis!" „Un simț al responsabilității, ca să fiu foarte limpede". „Nu ești foarte limpede. Ce înseamnă simțul responsabilității? Nu este liber ?" „Nu numai asta". „Deci, și asta?" „Da, și asta și nu numai asta". „A făcut deja un angajament matrimonial", a spus Zanet în limbajul afectat al Mariei care îl ajuta să-și ascundă emoția. „Mai mult decît atît", continuă Maria să prelungească misterul. „Adică ce?" „Nu se știe ce sentiment l-a îndemnat s-o facă!" „Interesant...". Lui Zanet începea să-i placă situația. Se ivea un intrus care avea o șansă, cel puțin, de a intra în competiție, dacă nu cumva mai multe. „Ce anume stîrnește îndoiala ta?" „Faptul că este chiar fiica mai mică a făpturii de care am vorbit cu atît respect mai înainte". „Fiica mai mică, Ema?" „Exact!" „Unde este nedumerirea?" „Mă întreb dacă la baza contractului matrimonial nu stă un cu totul alt sentiment decît cel slăvit de mama sa adoptivă, un sentiment odios, bărbătesc, de responsabilitate ?" „Și ce trebuie să facă fiii mamelor noastre în această situație?" „Să nu ignore realitatea". „Sentimentul eventual de recunoștință față de Clara nu mi se pare de loc odios, mă face să cred că fiul meu are o comportare măreață". „Eu întrezăresc o anormalitate, tînărul erou n-are nici un chef să trăiască o viață normală. Cînd la douăzeci și ceva de ani renunți la dragoste cred că... Ștefan alături de o femeie nu mai este Ștefan pur și simplu". „Deci, și femeia... copila... te îngrijorează". „Da". „De ce?" „Ai să vezi și o să-mi dai dreptate. Ea este mai aptă să colaboreze spiritual...

gabriela melinescu

Eminescu

Tu, care ești pretutindeni,
pe unde ne odihnește cerul și frunza verde
ca jugulara cu sînge bătînd,
sfințească-se numele tău
și vie el peste noi
ca o bătaie pentru pămînt.

Acopere-ne, invelească-ne
precum coaja fructul plin de must,
precum marginea stîncoasă
împărăția de miezuri,
tu care ești pretutindeni
in cer și pe pămînt
Scutură tu voința noastră
in latul lumii pămîntești,
să nu rămînă nimic ascuns in vizuine,
incheagă apa și intinde-o limpede pe unde crești.

Bolborosim printre cuvinte
belșug de mincare visind
Și gura curată spune : vie numele tău
ca o bătaie pentru pămînt.

Portret

Mai frumoase ca algele impletite
mi se părură miinile lui.
Scotea din veșminte cîte un inel,
plimbîndu-l ca pe o coadă de leopard.
Ziceam : face un fel de joc în fața
celei care devoră carne crudă.
Ziceam : iată tristețea, mincătoare de carne,
fiică a leului și a leoaicei,
părul ei negru, părul meu negru plin
e de pradă sîngerîndă.

Bem apă limpede noi băutorii de apă.
Avem haine țesute pe corp.
Dar sarea albă a tristeții
la sfîrșitul apei rămine.

Din veșminte scotea un inel
cum scoți din pămînt un fir limpezit de rădăcină.
Nu știu nimic despre el,
nu știu nimic despre el.

Din mai

Furtună afară.
Pămîntul bea cometele.
La adăpost împrospătare.
Dar totul miroase ușor
ca florile în destrămare.
Totul se șterge precum
picturile de pe icoane . . .

Totul încet, prea încet
se destramă ca un firav penaj.
Părinți, rude, prieteni
amestecați au fost în mine
și acum aud cum cad încet ca aurul
din scump aliaj . . .

Plîngere

Nu pot să înseninez cerul nimănui,
ca asinii sălbatici în pustie
se spulberă cuvintele pe care le spun.

În cearta mea cu el
toată puterea mi-am dezlănțuit-o.
O iau spre răsărit
și nu este acolo,
către apus și nu-l zăresc,
în miazănoapte nu dau de el
în miazăzi nu l-am văzut,
nici în argint nici în oțel . . .
Și pretutindenea a fost și n-a fost el.

Cunoștea felul meu, umbletul, mireasma
starea mea pe loc.
Curate tălpi are amintirea călcînd
jghiaburi cu struguri copți la foc.

TOAMNĂ

de roman

N-ar fi rău s-o vezi întîi pe ea".

Zanet, totuşi, nu ţinuse seama de sfat şi îşi văzuse mai întîi fiul. In ciuda obiceiului său ieşise într-o seară în oraş şi se îndreptase spre expoziţia pictorului Vlad. Vernisajul avea loc într-o foarte selectă galerie bucureşteană unde se întîlneau toată „lumea snobă" şi artiştii tineri. Vlad reuşise să-şi cîştige un binemeritat prestigiu. Zanet ştia că acolo va găsi şi ceea ce căuta, îl va putea observa pe Ştefan evitînd să fie văzut. Era o seară de toamnă, cu miros de vegetaţie umedă. pe la prînz plouase blînd. Se crezuse îndreptăţit să-şi amîne emoţia cît mai mult ca să poată analiza mai exact cantitatea de speranţe pe care şi-o punea în revederea lui Ştefan. Ocolise pe străzi dosnice pentru a se obişnui cu ideea că, din acel moment, începea jocul imaginaţiei cu realitatea, sau mai bine spus, că imaginaţia îşi pierdea locul suveran. Păşise în sala expoziţiei puţin ameţit de aerul după-amiezii, de oboseala plimbării, tulburat şi chinuit de îndoieli ca înaintea unei mari aventuri. Se surprinsese în treacăt în oglinda din holul galeriei şi tresărise dureros: părul alb, puţin răvăşit îi trăda starea de agitaţie interioră, avea înfăţişarea unui naufragiat mîndru de experienţa sa catastrofală dar, analizînd rapid impresia pe care o făcea, se convinsese că era tocmai cea de care avea nevoie, un chip expresiv prin sine însuşi cu trăsăturile accentuate ca o mască. Infăţişarea de mareşal învins la Waterloo, îi stătea bine şi pentru a o fructifica îşi aplică în colţul buzelor un zîmbet îngăduitor. In cazul în care prezenţa sa era remarcată nu trebuia să trezească decît curiozitatea.

De îndată ce se obişnuise cu lumina cam puternică a sălii, descoperise în jur figuri vechi, bine cunoscute şi începuse să răspundă la saluturile mirate ce-i erau adresate. Vlad se repezi spre el cu braţele deschise :

— „Nu-mi vine să cred, dragul meu!"

Urmase un dialog afectat în care pictorul pusese o cantitate enormă de cuvinte şi Zanet lansase cîteva expresii monosilabice şi multe zîmbete misterioase. Reuşise în cele din urmă, după un obositor tur de menaj, să rămînă în compania liniştitoare a unui bătrîn profesor. Acesta încercase să-i facă la ureche o subtilă teorie asupra „celei mai spinoase" probleme a culorii în pictura modernă. Discuţia era monotonă şi nu-i cerea nici un efort, trebuia doar să pară că ascultă şi că aprobă. Venise deci clipa în care trebuia să se producă miraculosul eveniment.Rătăcise cu privirea prin sală, păstrînd o oarecare discreţie în cercetare, şi în mulţimea chipurilor care se perindau în încăperile expoziţiei îşi descoperise fiul. Rezemat de canatul unei uşi ce despărţea galeria în două săli distincte, Ştefan Zanet i se înfăţişase, în mod cu totul neaşteptat ,ca un bărbat matur, puţin greoi din pricina unei masivităţi impresionante şi a unei evidente rigidităţi a trăsăturilor. Il imaginase adolescent, deşi un mic calcul i-ar fi dezvăluit adevărata vîrstă. Trecut de douăzeci de ani fiul său făcea parte din categoria oamenilor ursuzi, închişi în ei. refractari confesiunilor şi spontaneităţii afective. Se vedea de la distanţă că-şi păstrează pentru sine toate gîndurile şi toate emoţiile, arătînd lumii un chip fără expresie. Infăţişarea lui Ştefan răsturna total raporturile posibile dintre ei. creind o categorică ruptură. Stabilise imediat identitatea tînărului, datorită figurii asemănătoare, frapant asemănătoare, cu a tatălui său, bunicul lui Ştefan. Zanet rămăsese surprins ca în faţa unei extraordinare reîncarnări. Avusese chiar o senzaţie de panică, o spaimă pe care nu o uitase niciodată mai tîrziu. Adevărul este că această primă impresie, care îl covîrşise, îi rămăsese însemnată în memorie pecetluind definitiv viaţa lor comună. Intr-un fel Ştefan căpătase încă de atunci un ascendent asupra tatălui său. Căci Zanet, venit acolo pentru a-şi găsi fiul, îşi descoperise tatăl sau o fiinţă ciudată care împrumutase chipul matur al aceluia fără însă a-l reprezenta. Ştefan părea un abuz al naturii, o flagrantă ironie pe care viaţa, cu autoritatea ei tainică, i-o zvîrlea în faţă cu dispreţ. Senzaţia de uşoară panică durase la Zanet ceva mai mult decît ar fi dorit, favorizată de lunga tăcere şi de distanţa morală decentă în care tînărul se păstrase. Acea societate ambiguă a expoziţiei, pe care o clipă mai înainte o socotise tocmai bună planurilor sale, contribuia şi ea la agravarea emoţiei. In sala plină de picturi, unde se cerea libertatea deplină a spiritului şi bunacuviinţa destinderii, o asemenea întîmplare avea toate şansele să capete dimensiuni disproporţionate datorită unui vag sentiment de ruşine. Zanet se simţea vinovat că strică prin trăirile sale prea subiective, prea intime atmosfera de abstractă încordare a contemplaţiei pe care ceilalţi se străduiau s-o întreţină. Fusese deodată izolat în emoţia stuporii, în durerea acelei certitudini adînc înfiptă în suflet că între el şi fiul său nu poate exista nici o punte de legătură, durere pe care nu a vrut niciodată să şi-o trădeze dar care a răbufnit adesea prin învelişul relaţiilor lor ulterioare ca bulboanele unei lave fierbinţi. Fenomenul la care asistase, acea extraordinară asemănare, era atît de copleşitor încît imaginaţia sa fusese total paralizată. Înfăţişarea lui Ştefan îi închidea porţile fanteziei şi-i oferea în schimb un amar sentiment de frustaţie şi şansa de a rememora vechi întîmplări care îl legau de tatăl său. Nu mai putea să vadă în el bucata de lut care se cerea modelată cu răbdare şi inteligenţă ci un personaj al trecutului asupra căruia nu avea nici o influenţă şi nici o autoritate.

Profesorul continuase să-i vorbească, deşi după zîmbetul stînjenit care îi apăruse la un moment dat pe buze Zanet înţelesese că tulburarea sa era foarte vizibilă. De aceea abandonase brusc politeţea, se scuzase şi ieşise furtunos, fără să mai privească în urmă.

Acasă, orgoliul său jignit încercase să recupereze terenul pierdut şi se binecuvîntase pentru neaşteptata şansă de a rămâne mai departe singur, absolut singur, cu sufletul neviolat de sentimente prea lesne înrobitoare. Băuse puţin pentru a-şi sărbători independenţa recîştigată, faptul că soarta îl ajutase să evite pentru a doua oară ispita paternităţii. Numai că, în ziua următoare, singurătatea şi independenţa, atît de entuziast salutate, i se păruseră din nou o calamitate. Hotărîse s-o cheme pe Ema şi să-i propună părăsirea mansardei lor cam boeme, după spusele Mariei, şi strămutarea în casa lui ; hotărîrea era luată cu sînge rece, cu detaşare şi în sinea lui socotea, deja, că scăpase dintr-o mare primejdie, una din acelea care, totuşi, te incită.

Accepta cu resemnare să ia realitatea aşa cum era. După trăsăturile lui Ştefan putea bănui că Ema este genul de femeie posacă, tenace şi depersonalizată de o răbdare falimentară.

Dar realitatea nu era asta. Apariţia Emei îi contrazise din nou imaginaţia. Pentru că ea îl dezicea pe Ştefan. Era tînără şi împodobită cu una din cele mai neîncrezătoare priviri. Deşi se vedea pe chipul ei boala unei adolescenţe prelungite, o infatuare şi o timiditate duios amestecate, deşi părea lipsită total de cunoaşterea vieţii, se mai putea descifra şi fermitatea unui caracter care nu dorea de loc să se lase influenţat. Ema avea o fire voluntară şi independentă. foarte puţin dispusă să cedeze ceva din viitoarea sa personalitate, dar destul de „aptă să colaboreze", cum spusese Maria, adică grăbită să participe la orice eveniment care i-ar fi adus un cîştig de ordin sufletesc. Nu o interesa decît ceea ce trăia ea, ceea ce trecea, într-un fel sau altul, prin viaţa ei, restul era inutil. Lui Zanet întîlnirea cu Ema îi provocase o adevărată dramă, pentru că imaginea tinerei femei. care se pregătea să intre într-un destin matur, l-a tulburat şi l-a distrus ; ea aştepta să intre într-un loc de unde el pleca învins. Nu putea să se mintă continuu, cu toate că făcea mari eforturi în această privinţă. Existau momente de aprigă tortură a lucidităţii cînd viaţa sa îi părea un obiect urît, pe care nimeni n-ar suporta să-l aibă în faţă, unul din acele obiecte nesăbuite în forma lor, de o perfectă disproporţie. Inţelegea, analizînd fiinţa Emei, că unica posibilitate de a înfrumuseţa acel obiect urît i-o oferise dragostea exagerată şi adînc dispreţuită a Clarei. Dacă ar fi vrut să mărturisească cuiva ce i s-a întîmplat mai emoţionant şi mai ciudat în decursul existenţei lui ambiţioase ar fi trebuit în mod cinstit să povestească cum el, fără să vrea aceasta, a fost iubit.

Ema a venit în casa lui trădînd în fiecare gest o nelinişte de animal la pîndă. Se putea citi limpede în privirea ei o curiozitate febrilă şi o poruncă neexplicită, pe care el a putut-o interpreta uşor datorită bogatei sale imaginaţii, inhibată ani de-a rîndul şi eliberată exploziv la bătrîneţe. Ema îi poruncea instinctiv, cu patima unei vechi invidii, să fie „extraordinar", să se poarte pe măsura pasiunii pe care o stîrnise în sufletul de absurdă sălbăticie romantică a maică-sii.

Avea o rochie gris pal mai lungă decît se purta şi părul strîns pe tîmple, luminîndu-i faţa, fruntea şi privirea ; pe deget îi sticlea un inel minuscul cu diamant, singura podoabă a mîinilor, pe piept purta o camee închisă într-un cerc subţire de aur. Pardesiul, pantofii şi geanta foarte sport contrastau cu aerul desuet al rochiei şi al bijuteriilor, iar în jurul ei plutea un parfum discret şi cîntător. Toate îi păreau nuanţe ale unui ansamblu ameţitor. În timiditatea gesturilor, în şovăiala paşilor nu putea să nu simtă, ca o primejdie, porunca aceea mută de copil frustat de afecţiunea mamei, de copil care îşi consumase iubirea filială visînd curios şi înrăit la bărbatul aflat acum în faţa ei.

Faptul că Ema avea un aer uşor demodat îi făcea o deosebită plăcere. Găsea că înfăţişarea ei putea reprezenta supremul argument ce-i era necesar pentru începerea unei vieţi noi. Nu viaţa unei creaţii adînci pe care o sperase şi o imaginase cu gîndul la Ştefan, ci una a jocului pur, a „colaborării", a unei relaţii umane reale. In Ema descoperea spectatorul inteligent şi sensibil al eşecului său, şi, totodată, actorul minunat al unei drame fără precedent, care, în mod cu totul curios aveau nevoie de un decor identic. Analizînd detaliile imaginii, ce i se oferea cu atîta generozitate, îşi pusese o întrebare simplă : ce interes puteau prezenta privirile ei prea necruţătoare, desuetudinea gustului ei şi patetismul acelei porunci neexprimate, pentru un bărbat, care crezuse întotdeauna numai în propriile lui ambiţii şi nu dorise decît să-şi cîştige o poziţie serioasă în lume, prin cultivarea celui mai pur cinism. Exista un interes. Ceea ce înainte i se păruse searbăd, frivol, căpăta o semnificaţie nouă. Plăcerea de a privi devenea un lux, o ispită desăvîrşită. A simţit însă că va plăti scump favoarea ce i se făcea : va plăti scump, adică va renunţa la rolul lui, acceptînd rolul pe care i-l poruncea Ema. Il impresiona în felul ei de a fi nuanţa patetică a sentimentelor, pe care o moştenea cu certitudine de la maică-sa, şi, cu totul deosebit, umbra de perfidie care îi întuneca exaltarea. Fusese avertizată, prin chiar soarta Clarei, de capcanele ce o aşteaptă, şi-şi stăpînea firea cu viclenie.

Ema îl pîndea şi nu avea nici un chef să-l lase liber, să se poarte cum voia, îi dicta, ca preţ al prezenţei ei, o comportare nesăbuită. Şi Zanet a cedat chiar din prima zi.

Un timp nu l-a interesat decît jocul în care intrase, jocul lui cu Ema, cu porunca ei absurdă. Interpreta rolul cerut cu vădită mulţumire şi se temea doar să nu se trădeze, să nu ţîşnească de sub crusta durităţii şi a cinismului său jucat izvorul prea viu al durerii, al milei de el însuşi. Treptat a început să observe relaţiile dintre Ema şi Ştefan şi în e a aflat motive serioase de îngrijoare. Se adevereau intuiţiile Mariei. Ştefan nu părea a fi îndrăgostit şi în atitudinea lui era ceva jignitor, o indiferenţă solemnă provenită poate dintr-o oboseală afectivă. Clara săvîrşise asupra lui ceea ce Zanet însuşi dorise să săvîrşească. Dacă Ema o moştenea instinctiv, Ştefan, de fapt, o reprezenta, o continua pe acest pămînt al tuturor făgăduinţelor. Nu era înzestrat nici măcar cu politeţea superficială, care dă unei femei iluzia protecţiei.

In aceste raporturi Zanet a simţit primejdia descompunerii noii sale familii, primejdia de a pierde suavul său „colaborator". Comportamentul lui Ştefan faţă de Ema îl leza mai ales pe el, ameninţîndu-l cu plecarea tinerei sale nurori. Aceasta nu-şi putea suporta mult timp absoluta independenţă. Prea tînăr să poată trăi plăcerea decentă a puterii masculine şi prea ostenit de voinţa Clarei, care îi dirijase copilăria şi adolescenţa autoritar, cu o ambiţie agresivă, care trebuia să înlocuiască motivul real al maternităţii (Ah ! femeia aceasta se răzbunase subtil, foarte subtil !), Ştefan nu oferea Emei nimic, decît sentimentul că este îngăduită. Ema îl privea cu ostilitate încărcată de patimă, de parcă mariajul o încînta şi o umilea în acelaşi timp, îi dădea iluzia neliniştioare a conflictului şi senzaţia penibilă a izolării. Pentru a se salva, apela la Zanet, cu insistenţă şi ostentaţie, aşa încît Ştefan fusese obligat, la un moment dat, să sesizeze jocul şi să se enerveze ca de o glumă proastă. Pentru el ceea ce era absurd era şi ridicol. „Nu înţelege nimic", îşi spunea Zanet care într-o zi la masă, se deconspirase. Şedeau aplecaţi toţi trei deasupra farfuriilor. Ema mînca în silă, şi contempla florile pastelate de pe porţelanul farfuriei. Fiinţa ei înmiresma atmosfera cu durerea unei vitalităţi inhibate, a unui elan oprit, nedezlegat. Ştefan îşi vedea de treabă. Mînca. Se refugia în sine, mărturisind, prin gestul mecanic al hrănirii, dorinţa lui intimă ca nimeni să nu priceapă nimic şi ca totul să se păstreze aşa cu este. „Ce naiba are ? se întrebase Zanet. Ce-i cu el ? De ce îşi închide toate porţile, de ce ridică toate podurile de la mal şi pare că doarme în propriul său trup ? Ascunde ceva sau ascunde doar insensibilitatea animalică a unui egoism pur?" Ema terminase şi stătea dreaptă în scaun, cu privirea rătăcită în visare ; mîinile rezemate de muchia mesei păreau transparente ca fildeşul. „Unde priveşte ? La ce întîmplări viitoare gîndeşte atunci cînd vrea să fugă de noi ? Speră mult sau speră puţin ?" Incercînd să descifreze melancolia ei, Zanet a simţit întîia dată în viaţă regretul sincer pentru nefericirea altuia. S-a desprins din sine şi i-a părut rău de altcineva decît de el însuşi. A şi spus : „Păcat de această femeie !" şi l-a suprins că Ştefan a înţeles. L-a surprins şi l-a întărîtat. O furie oarbă i-a năvălit în cap şi a fost nevoit să se ridice de la masă cînd Ştefan a spus ironic : „Nu dispreţui elanurile mele afective". Din acea clipă conflictul s-a deschis net, fără posibilitatea de soluţionare.

Şi, totuşi, s-a ridicat de la masă cu sentimentul unei vinovăţii. Ema îl privise cu ochii miraţi în timp ce Ştefan, renunţînd la zîmbetul zeflemitor cu care îşi însoţise replica, se întoarse la expresia lui obişnuită, de nepăsare temeinică. „Nu, nu este indiferent. Nu înţelege şi ce nu înţelege este ca şi cînd n-ar fi", îşi spusese Zanet traversînd, cît mai firesc cu putinţă, salonul şi coridorul lung care ducea spre biroul lui, acesta, plin de cărţile mincinoasei sale cariere. Să stai în mijlocul lor şi să rîvneşti un fapt atît de uman, de concret : să stăpîneşti o femeie, doar s-o prinzi sub pahar ca pe o albină rătăcită şi, imobilizată, să ai dreptul s-o priveşti, să-i contempli uimirea şi, mai ales, să te bucure încordarea cu care aşteaptă de la tine gesturile teribile ale unui rol pe care, cu timpul, începi să-i socoteşti demn de tine pentru simplul motiv că-ţi place să-l joci. Atît. Se simţea bine în rolul pe care i-l dicta aşteptarea tăcută şi dictatorială a Emei.

A intrat în biroul lui ,unde lucrurile, încremenite în vechi atitudini, i-au dat întotdeauna sentimentul unei depline siguranţe. A intrat în biroul lui şi toate i s-au părut searbede, inutile. Se întîmplase ceva dureros pe care nu-l putea alunga din minte. Avusese limpede impresia că la masă fusese doar el şi Ştefan. Ema dispăruse în gîndurile ei lăsîndu-i singuri. Cînd avusese loc schimbul de replici tresărise din visarea ei şi-i privise pe amîndoi cu uimire, aflată încă pe meleaguri străine. Se uitase la ei de departe şi el a înţeles că Ştefan nu era indiferent, tolera, dar nu ignora, ştia, la fel de bine ca el în clipa aceea, că nu mai este nimic de făcut.

Din timpul trecut

Dacă am vedea adevărul
ca ochii fiarelor îmblînzite de Orfeu.
Supranaturală blîndeţea mea.
De ce stau şi nu ies chiar acum
pe spinii unde petrecurăm ?
De ce nu înghit tot ce mai
poate să semene cu astăzi din timpul trecut ?

Pace în locuri înalte,
lucruri mari pe care nu le înţeleg
arborii sînt ocupaţi de albine,
ocupaţi de albine scrie pe fierbintele scut.

Şi cazi cu tunet zăpadă
şi ploaie îmbelşugată
peste astăzi din anul trecut.



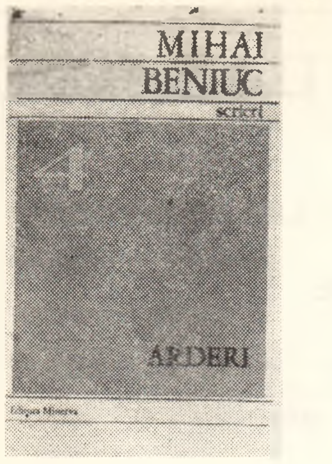
MIHAI URSACHI

pilaştrii statornici, o, numere limpezi

Fără durere şi întristare să adăstăm
întocmirile stelelor ; ele ştiu, cîntătoarele,
calea de netulburat şi eternele
valuri de aur.

Şi deasemeni, cu înţelepciune să stăm, ca poetul,
sub un salcîm înflorit de la marginea lumii ;
cirezile paşnice suie pe dealul simbolic ; obiecte
ciudate săgeată eterul, dar nu despre asta,

ci despre ordinea clară vroiam să-ţi vorbesc,
despre totul.
O, fără durere şi întristare să adăstăm
întocmirile stelelor.



MIHAI BENIUC

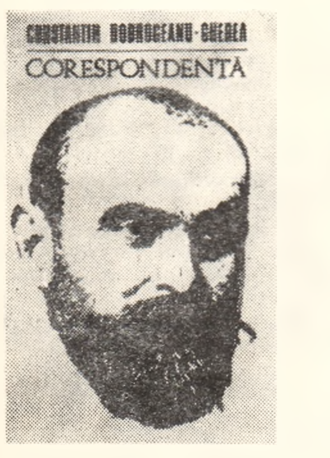
De foarte multe ori consecvenţa trece drept virtute principală a liricii lui Mihai Beniuc. E bine să precizăm că această consecvenţă are în vedere înainte de toate, nu în exclusivitate însă, poziţia poetului faţă de istorie, faţă de prefacerile sociale şi politice de mare însemnătate la care a participat. Anii revoluţiei populare şi de construire a socialismului găsesc în Mihai Beniuc un interpret fidel, un veritabil purtător de cuvînt, care a intuit spiritul vremii şi a cîntat în spiritul vremii. A dat, cu bună ştiinţă, poeziei statutul de manifest agitatoric, de tribună a discursurilor mobilizatoare, şi-a asumat riscul de a fi expansiv şi retoric, n-a ezitat să se proclame pe sine însuşi artist revoluţionar, a răspuns cu toată convingerea, mai mult sau mai puţin convingător ca poet, unui comandament social. E adevărat că această poezie a preluat adesea fără discernămînt şi a proliferat clişee, dar nu eventualele eşecuri estetice, ne interesează acum, ci, cum spuneam, consecvenţa în relevarea izbînzilor sociale. De la **Un om aşteaptă răsăritul** (1946), vreme de aproape două decenii, cu mici dar nu neglijibile excepţii, autorul **Cîntecelor de pierzanie** consideră necesar să proclame fără echivoc aderarea sa la mersul istoriei, insuflînd lirismului acea ingenuitate caracteristică pornirilor spontane şi energice.

Poezia militantă îşi are rădăcinile şi justificarea într-un recunoscut spirit profetic, **Cîntece de pierzanie, Cîntece nouă, Oraşul pierdut, Poezii,** toate apărute înainte de Eliberare fiind, în direcţia pomenită, etape pregătitoare, azi ilustre anticipaţii. Exemplific dintr-un **Cîntec de primăvară** din 1943 : „Nu simţiţi apropiatul freamăt/ Din furtună ce-mpinzeşte ţara ? / În zadar vă opintiţi cu gemăt/ Să legaţi în lanţuri primă-

critica poeziei

vara". În **Inima bătrînului Vezuv** (1957) găsim profeţiile adeverite şi chiar mai mult decît atît : „Mă inventau, de cumva n-aş fi fost./ Eu sînt un secol o necesitate,/ Sînt toboşarul vremii care bate/ Vestind ce are şi ce n-are rost" **(Piedestal)**. În 1972, în **Turn de veghe** citim : „Eu în corul simfoniei mari/ Mulţumit voi fi să fiu o notă,/ Dar din crezul meu în proletari/ Nu cedez vreodată nici o iotă" **(Nici o iotă)**. Cele afirmate aici sînt, evident, expresia unei sincerităţi desăvîrşite, ostentative aproape. Socialul şi politicul se fac simţite ca prezenţe necesare, sînt în afara oricăror tentaţii de circumstanţă. Replica dată evenimentelor apare ca act reflex. Din punctul de vedere al probităţii morale implicate, consecvenţa amintită rămîne exemplară.

Creaţia poetică a lui Beniuc, fapt remarcat încă de la început, cunoaşte şi o a „doua faţă", cea a interiorizării subînţelese ori declarate, cea a confesiunii cu determinări intime, pur subiective. Acest revers elegiac, expresie reflexivă a unui binecunoscut egotism, e şi el o permanenţă. Notorietatea liricii militante face ca în ochii multora Beniuc să apară drept un expansiv de profesie. Între cele două posturi există doar o aparentă divergenţă. Concilierea lor se produce în intimitatea greu definibilă a conştiinţei artistice, unde contrariile sînt justificate de o cauzalitate unică. În acest plan, consecvenţa e o realitate camuflată. Marile fidelităţi politice şi exprimarea lor fără ezitări atestă o deosebită receptivitate la prefecerile impuse de timp, tot aşa cum îndoelile, tristeţile şi nostalgiile certifică înainte de toate obsesia trecerii vremii. Căderea în sine este un fapt frecvent, să nu o considerăm însă un refuz al realităţii, ci, dimpotrivă, o continuă necesitate de evaluare a eului în raport cu schimbările survenite în realitate. Uneori însă mobilitatea de spirit şochează şi derutează. Versurile de tinereţe îndeosebi, dar nu numai ele, pot lăsa impresia unui temperament capricios, subjugat umorii. Citez, punînd între paranteze titlurile volumelor : „Ce sînt de vină că sînt pomul sterp./ Sortit doar să se zbuciume-n furtună ?/ Credeam, de mult, că-n fiecare verb/ Am pus sămînţa pentr-o vreme bună/ **(Cîntece de pierzanie)**. A se vedea, pentru comparaţie, celebra **Mărul de lîngă drum.** În altă parte : „Eh ! m-oi închide melc în mine/ Pătruns de frig şi de tristeţe,/ Iar timpul are să mă-nveţe/ Că şi-aşa-i bine". **(Cîntece noui).** Apoi : „Din bucuria morţii să se-nfrupte,/ Mi-i sufletul îndurerat flămînd ;/ Aş vrea să plec de-aici cît mai curînd,/ Sătul de viaţă şi de lupte"/ (Idem). Dar : „Nu timpule, să ştii că nu plec./ Am hotărît să mi te-nduplec./ Sădesc în azi un tainic mîine,/ Alt azi va fi din el pomîine./ Şi dacă multor par omidă,/ Ei bine ! fi-voi crisalidă" (Ibidem). În **Versuri alese** din 1949 citim : „Tristeţea cea veche am pus-o eu însumi pe goană" sau „Cîntece mici de tristeţe,/ Dragoste, moarte,/ Şi tu, tinereţe,/ Vă închei cu această carte". Facem un salt în timp, în 1970 : „A



C. DOBROGEANU-GHEREA

Credem că cititorul nu va obiecta întîlnind la această rubrică, de cronică a prozei, şi consideraţii asupra unor lucrări care nu-s ficţiune pură. Conceptul de „proză" e destul de larg, după cum largă se cade a fi şi aria de interes a cronicarului. Misiunea sa de bază fiind a se pronunţa asupra noutăţilor, un ochi trebuie să-i fie mereu treaz, cum spuneam mai demult, spre trecut.

Cronica literară e o istorie din mers. Pe de altă parte, dacă din inclinaţie personală şi considerente de organizare redacţională, îi incumbă „proza", e util, socotesc, să nu ocolească acele texte care, fără a fi lirice sau critice, nu-s nici de-a dreptul beletristice. M-am oprit, de aceea, asupra cărţilor semnate de George Macovescu, Teodor Mazilu, (Ipocriza disperării), **Mircea Maliţa, Mircea Berindei, Toader Hrib, M. R. Iacoban, Fănuş Neagu** (Cronici de carnaval), **Eugen Barbu** (Caietele Principelui). **Sunt, cele mai multe din cărţile autorilor de mai sus, opere situate la frontiera beletristicii cu eseul, cu jurnalul sau cu publicistica. Publicistica trage spre artă în acest timp de proliferare a presei, care e oarecum respiraţia regulată a oamenilor de litere. Jurnalele intime se scriu tot mai mult pentru tipar întrucît există o cerere mereu crescîndă de adevăr gol-goluţ, de „document". Cît priveşte interferarea artisticului cu speculativul, încă Hegel profeţea că va veni o vreme — iat-o ! — în care artele vor cădea în cugetare. E firesc. Creatorul are o tot mai acută conştiinţă de sine, el e — dacă ne amintim adagiul lui Goethe — o privighetoare care cîntă privindu-se în oglindă, şi e simptomatică recenta pledoarie a unui romancier (Petru Popescu) pentru o mai tenace „evadare" a prozatorului în spaţiul reflecţiei.**

Ne ocupăm azi de corespondenţa lui Gherea.

Extrem de valoroasă prin informaţiile asupra rolului covîrşitor al lui Gherea în mişcarea socialistă românească în conexiunile ei cu cea internaţională, dar şi în mişcarea de idei literare a epocii ; prin luminile pe care le aruncă asupra omului Gherea — fire pătimaşă izbucnind dintr-o rară capacitate de devotament şi o debordantă ener-

critica prozei

gie, ins cu existenţă „londoniană" ce trece prin nenumărate meserii, destule închisori şi cîteva momente de adevărat roman senzaţional (răpiri, evadări), suflet de o încîntătoare generozitate, părinte tandru şi grijuliu — ; prin detaliile asupra crezului artistic al criticului şi prin relevarea relaţiilor sale cu contemporanii, ediţia de Corespondenţă **întocmită de Ion Ardeleanu şi Nicolae Sorin**[1] **este un lăudabil act de cultură. Spaţiul unei cronici e neîndestulător pentru a valorifica bogăţia de sugestii oferite de epistolariul lui Gherea, de aceea, semnalînd în treacăt similitudinea de concepţie asupra „formelor fără fond" cu Maiorescu (ar trebui să dea de gîndit, căci — v. şi Ivaşcu şi M. Iorgulescu — s-a exagerat antagonismul lor) într-o scrisoare deschisă din 1909 către Ibrăileanu („Suntem o ţară înapoiată, cu un fond de viaţă în multe privinţe medieval, dar legile şi instituţiile sunt occidentale. De aici o contradicţie flagrantă şi adîncă între fondul vieţii noastre sociale şi instituţiile şi legile ţării"), insist asupra unui singur punct, ce mi se pare semnificativ.**

Este, pe alocuri, în modul de a se exprima al lui Gherea, ceva caragialian. După spusa lui Sainte-Beuve, scriind despre genialul prozator, şi-a muiat tocul în călimara aceluia, şi era o cerneală greu de uscat. Înainte de toate merită citată opinia lui Gherea despre Caragiale, la moartea acestuia, ca exemplu de intuiţie critică perfectă :

„Pentru ţară asta este o pierdere imensă, iremediabilă. (...) A fost cea mai luminată minte şi cel mai mare talent al României. Din punct de vedere al talentului el se află la nivelul lui Gogol ; dar din punct de vedere al orizontului intelectual, al minţii luminate, e mult superior lui" (nota bene : **într-o scrisoare adresată unui rus, V. G. Korolenko ; p. 41). Cu toate astea, spirit critic lucid, nu-i ierta lui Caragiale oscilaţiile politice : „Să scrii o diatribă minunată şi ucigătoare împotriva politicianismului român şi imediat după aceia să scrii un articol ditirambic şi să aderi cu entuziasm la cea mai pură şi caracteristică esenţă a aceluiaşi politicianism — a dracului consecvenţă ! Dar aşa sunt artiştii mai ales cînd au speranţa să mai ciupească ceva de pe urma tachismului român" (către fam. Zarifopol, 1908).**

Dar, cum spuneam, se află în Gherea un ascuns Caragiale care ia din cînd în cînd cuvîntul. Iată-l zeflemisind à la conu Iancu :

„Ceea ce m-a şocat puţin e titlul pretenţios şi reclamagiu al cărţei, firma ei. Die Lehre vom richtigen Rechte **(Învăţătura adevăratului Drept) sună puţin ca şi o firmă la Ploieşti, la adevăratul «Caşcaval de Penteleu», pe nemţeşte : «Zum richtigen Caschcaval», de unde urmează bineînţeles că în alte băcănii se debitează «unrichtige Lehre...», adecă nu, «unrichtiger Caschcaval»" (p. 115).**

Iată-l perorînd vesel, „care va să zică", în logica lui Lache :

„Pentru că evident că acela care nu s-a născut va să zică că nu există, şi atunci cum poate el să fie un membru, şi încă un membru activ în Societatea scriitorilor români ? Şi ce membru activ poate fi acela care nu şi-a dat măcar osteneala să se nască, şi la ce ajutor poţi să te aştepţi de la cineva care nu există, şi ce reciprocitate va fi aceea cînd unul e, altul nu e?" (p. 4). sau conseind foarte aţos în manieră Leonida :

„Toate simptomele boalei pe cari le descrii — greaţa, pesimismul, lipsa de voinţă socotită, creşterea voinţei nesocotite... — toate acestea provin de la igrasie, care provine

---



CONST. CIOPRAGA

Prin **Hortensia Papadat-Bengescu** (Cartea Românească, 1973), Const. Ciopraga realizează probabil cea mai fericită întîlnire din cariera sa de critic şi istoric literar. Pînă la un punct ea era chiar previzibilă, dat fiind modul său de înţelegere şi practică a actului critic. Cărţile anterioare despre Hogaş, Topîrceanu şi Sadoveanu nu ilustrează afinităţi, ci sfere de interes literar şi, tocmai de aceea, au darul de a lumina o metodă, păstrată cu consecvenţă. Const. Ciopraga este, înainte de toate, un analist. El supune opera literară unui atent examen de descifrare a amănuntelor, evidenţiate în ordine strictă, prin cumul de adjective. Actul critic devine astfel o clasică demontare, ceea ce exclude existenţa oricărui itinerar prestabilit. Nu ilustrarea şi, implicit, argumentarea unei intuiţii fundamentale îl preocupă pe Const. Ciopraga, cît disecţia amplă a cărei concluzie este întotdeauna complexitatea textului. Opera fiecărui scriitor se constituie dintr-o sumă de unicate, fiecare cu reuşitele şi scăderile proprii, rolul criticului fiind acela de a le potenţa convingător. Ideea de unitate a creaţiei (sugerată, de obicei, în capitolele sintetizatoare ce încheie fiecare studiu) transpare numai din spatele analizei semnelor distinctive ale producţiilor particulare. Ca şi Hortensia Papadat-Bengescu, el subordonează epica ipotezei unificatoare analizei metodice sau — ca să telesesc cuvintele criticului — „aspiraţia fundamentală nu e atît de a construi, cît de **a afla**" (p. 222). Critica lui Const. Ciopraga ilustrează primatul **textului-insulă.** De aceea cărţile sale, cu excepţia **Portretelor şi reflexiilor literare,** iau forma monografiilor, în care criteriul de sistematizare este distribuţia cronologică. Dacă facem însă abstracţie de informaţia istorico-literară, cu rol de cadru, sîntem în faţa unor jurnale de lectură, minuţioase pînă la saturaţie şi dispuse după data de elaborare a scrierilor. A căuta în acest context propoziţiile cu originalitate absolută reprezintă o eroare de optică, abatere de la logica internă a demersului critic. Const. Ciopraga nu-şi concepe studiile pentru a lansa imagini insolite, ci pentru a adînci judecăţile formulate cu alte prilejuri. Lectura avansează încet, metodic, cu egal interes pentru toate direcţiile şi vizînd epuizarea. Tonul e neentuziast, răcit de cumpătare, ceea ce accentuează impresia de disecţie...

Interesul întîlnirii de care pomeneam la început este, se vede, consecinţa coincidenţei de metoda şi nu are sens să refac aici comentariile pentru a oferi măsura posibilităţilor analitice. Ca să înlătur orice umbră de îndoială, selectez totuşi din multitudinea disecărilor pe cea asupra schiţei **Sărbătorile de familie** : „Pentru Alexe, familia de la Galaţi reprezintă o situaţie falsă; tatăl recăsătorit, întreţinînd relaţii reci cu copiii din prima căsătorie, o soră vitregă, iată puncte de reper. Cu aerul lui preocupat, arhitectul Papu ocoleşte cu grijă discuţiile despre moştenire, practicînd amînarea. Deşi dezaprobă independenţa tinerei Alexe, actriţă fără angajament la Bucureşti, «papa» nu intervine tranşant, conduita reţinută a izolatei dezarmînd. Neadeziunea la cercul familiei are semnificaţia unui protest. Radical diferită de Paulică, frate expansiv superficial, medic în capitală, Alexe duce o existenţă închisă, consumîndu-se în lungi dezbateri interioare. Pînă la un punct cel puţin, insatisfacţiile Alexei relevă un temperament bovaric. Dacă acceptă (fără convingere) propunerea doctorului Paulică de a merge să petreacă **sărbătorile în familie,** la Galaţi, e pentru că plecarea presupune o ieşire din cotidian. Paulică nu poate suporta exilul din capitală, totuşi vacanţa de iarnă implică, oriunde, distracţii : «Numai aşa e de suferit provincia !». Lucidă, Alexe se duce la Galaţi «ca o musafiră neaşteptată, poate chiar nedorită de tatăl ei».

Dar ce reprezintă «familia» ? Puţin «mucegăit» (...) **papa** işi povesteşte cu emfază succesele din ultima vre-

critica criticii

me (...). Mediul familial e dezolant (...) «Tory» (Victoria), sora ei, s-a măritat cu «fiul unic al fabricilor Dinescu», se consideră fericită. Incolorul Dinu Dinescu, tînăr, frivol, îi face curte Georgetei, sora lui Tony, care lucrează «ceramică de artă», şi în acelaşi timp se declară entuziasmat de Alexe (...). Cu ochiul ei sever, Alexe pătrunde pînă în adîncul lucrurilor, înregistrînd convenţiile burgheze pentru a le dezaproba sarcastic. Pentru adolescenta Didi-Bu «viaţa era ceva foarte melancolic (...)». Mondena Georgeta nu-şi pune problema unui cămin, preferînd soluţia diverşilor «adoratori pentru flirturi». Atletul Dinu, «de profesie soţ» trece la declaraţii frontale către Alexe (...). Aceasta e **familia.** Revelionul la un «café-varieteu» înlocuieşte comod atmosfera familială. Destinul severei Alexe e singurătatea..." (p. 121- 123)

Un citat atît de lung mă scuteşte de adnotări perifrastice şi faptul că nu am ales un altul privind scrierile prin care prozatoarea este cunoscută în cercurile mai largi ale publicului se justifică numai prin dificultatea reproducerii integrale.

Dincolo de analitică există, spuneam, un strat mai general, urmărind definirea locului literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu în evoluţia prozei româneşti. Const. Ciopraga denunţă din primele pagini ale volumului prejudecata literaturii feminine, afirmînd că „nu există poezie sau proză feminină în sens îngust ci, literatură sau nonliteratură" (p. 9). În cazul autoarei **Concertului...** chestiunea e pusă şi mai categoric : „Forţa realistă şi acuitatea analitică, evidente în romanul Hallipilor, sînt calităţi care fac din Hortensia Papadat-Bengescu nu o scriitoare, ci **un scriitor** (cum, de-altminteri, îşi spune singură)" (p. 13). Cît despre ideile generale, la ea „găsim mai multă reflexie decît la Rebreanu sau Cezar Petrescu" (p. 12). Desigur, căci ultimul ilustrează în toate romanele inaptitudinea pentru meditaţie, iar primul o mediază de obicei prin epic. Cu toate acestea s-ar putea susţine, nu fără temei, că meditaţia existenţială din **Pădurea spînzuraţilor** covîrşeşte întregul arsenal reflexiv al Hortensiei. Diferenţa este în gradul de abstractizare.

Cum se explică însă evoluţia evidentă a scriitoarei de la „feminităţile" din **Ape adînci** şi **Femeia în faţa oglinzii** către o proză accentuat obiectivă ? Const. Ciopraga nu este interesat de acest aspect, dar furnizează suficiente elemente pentru susţinerea unei motivări. Hortensia trăieşte în cel mai înalt grad un complex (de inferioritate) al sexului (scrisorile către Ibrăileanu, citate copios în monografie, sînt probe concludente ale convertirii la o retorică virilă) şi face eforturi pentru a-şi îngenunchia efuziunile lirice, de care însă nu va scăpa niciodată, nici chiar în cea mai obiectivă carte a sa, **Concert din muzică de Bach.** Ea luptă împotriva propriei naturi şi ce sînt pretenţiile de creativitate literară în linie masculină („sînt scriitor"), dacă nu un mod de recunoaştere a complexului ? Cît priveşte formula romanelor, Const. Ciopraga observă cu îndreptăţire că „Scriitoarea nu dă decît rareori cuvîntul personajelor. Nu le auzim vocea. Să se remarce că tranziţia de la **observaţia directă** la limbajul narativ **indirect liber,** cu minimum de dialog, diminuează impresia de autenticitate. De cele mai multe ori personajele nu se definesc în acţiune şi prin acţiuni ; ni se raportează reacţiile : ce fac, ce gîndesc, cum îşi ascund **trupul sufletesc"** (p. 217). Mai mult, intervenţia repetată a scriitoarei strică obiectivitatea. Este aici o răbufnire a subiectivităţii claustrate prin voinţă, dar nu numai atît. Hortensia Papadat-Bengescu vrea să fie obiectivă, cînd — în ciuda modernităţii introspecţiei — gîndeşte romanul la modul balzacian. Scriitorul este omnipotent, ştie totul despre personaje, încît intervenţia în cursul romanului este o necesitate. Nu calitatea de martor şi-o arogă, ci pe aceea de Creator. Cu un asemenea ascendent asupra cititorului e clar că el îşi poate permite orice. Contradicţia e flagrantă şi defineşte o scriitoare care n-a putut niciodată să-şi trădeze condiţia pînă la capăt.

După atîtea cărţi preponderent analitice, criticul Const. Ciopraga are în continuare datoria sintezei reprezentative (aşa cum a dovedit-o de altfel şi pînă acum).

Fundamental diferit prin temperament şi ideologie literară este M. Ungheanu, autorul primei exegeze a literaturii **lui Marin Preda,** şi care a **publicat** de curînd culegerea semiretrospectivă **Pădurea de simboluri** (Cartea românească, 1973). Unul dintre eseurile cuprinse în ea, **Fratele fiului risipitor,** ne va lămuri asupra tipului de critică practicat de M. Ungheanu. Asistăm, în principiu, la tentativa de a defini cultura română ca stare tensională provocată de ciocnirea a două categorii de reacţii vitale. Sugestia o oferă adînca meditaţie a lui C. Noica din **Jurnalul filozofic,** pe care îmi permit s-o reproduc : „Abel este cioban şi Cain plugar. Abel rătăceşte ca Fiul şi Cain frămîntă locul ca Fratele. Iar Cain ucide pe Abel. Întotdeauna Cain ucide pe Abel. Mă gîndesc de pildă la cele două suflete româneşti : sufletul pastoral şi sufletul agrar. Tot ce e nostalgie şi libertate, tot ce e sentiment artistic, tot ce e sete de zări noi — spun unii — ţine la noi

trebuit să-nving, să tot mă-nving,/ Tristeţilor să pun în mine stavili,/ Să umblu-n zale, sabie să-ncing,/ Să-mi ţin dorinţa-nlănţuită-n pravile" (**Lumini crepusculare**). Nu umoarea (ale cărei cauze sînt întotdeauna interioare) stă la baza unor astfel de oscilaţii. Foarte receptiv la solicitările provenite din exterior, poetul reacţionează prompt, într-un sens sau în altul, bucurîndu-se şi suferind omeneşte. În **Drumul poeziei** întîlnim următoarea afirmaţie: „S-ar putea chiar ca în esenţă poeţii să fie cu două feţe nu ca ipocriţii, care nici nu se mai ştie cîte au, ci ca zeul Ianus, care din prezent privea spre trecut şi spre viitor, ca să poată mai bine rostui lumea".

Adevărata inconsecvenţă a poeziei lui Mihai Beniuc e de natură estetică. Pornind de la ideea că expresia trebuie să fie eminamente limpede şi tranşantă, în măsură să dea pe faţă de la bun început adevărul şi să nu lase nici un dubiu asupra intenţiei, nu o dată el transformă o calitate de principiu în retorică facilă. Reduce astfel actul de creaţie la o comodă operaţie de versificare, aşa încît poeticul devine un accesoriu pur şi simplu. E foarte interesant că, pornind de aici, autorul încearcă să impună un „stil nou", o formulă care să polemizeze indirect cu frumuseţea ticluită şi superficială, Sînt texte, nu puţine la număr, în care Mihai Beniuc evidenţiază o veritabilă alergie la metaforă, ceea ce nu ar supăra dacă reversul n-ar impune tot un fel de manierism, strident la limită: „Trece moţul pe cărare/ Ţipă-n beznă o ciuvică./ Dintr-un codru iese luna/ Mare cît o mămăligă.// Ghiorţăie pe matca văii/ Gîrla sughiţind a foame./ Cineva din pomul nopţii/ Scutură să cadă poame". (**Calea moţului**). Iată-l pe Beniuc şi minulescian, de fapt la fel — căutat şi pedestru: „Şi de-oi închide ochii să văd prin vremi pierdute,/ S-or perinda nainte-mi trecutele năluci./ Era o zi tăcută... Prin ceaţă, lin, te duci,/ Cînd sună ceasul galben al undei revolute" (**Jurnal**). În încercarea de a sugera autenticul, coboară voit la evocarea faptului banal şi prozaic. Astfel, la un moment dat, lupta de clasă este văzută din perspectiva ratării vacanţei: „Iar duşmănimea nu-i puţină/ Ce-aruncă noapte pe lumină,/ şi pînă nu vom dovedi-o/ I-am spus concediului adio!" (**Va rămînea un un rînd**).

În contextul vast al poeziei benuciene, erotica ocupă un loc privilegiat. Exceptînd cîteva texte din **Cîntece de pierzanie** unde primele decepţii sentimentale aduc după sine transcrieri de album, poezia de dragoste se impune sistematic atenţiei Patetismele sînt rare, tandreţea învăluitoare (nu în registru minor însă) este traversată de accente dramatice. Văzută prin eros, trecerea vremii devine un fapt concret, plapabil. Crepuscul erotic trimite la crepusculul biologic, obsesia morţii fiind sinonimă cu obsesia pierderii iubirii. De altfel, iubirea, în accepţia ei generalizată,iubirea de oameni şi de ţară se impune drept condiţie esenţială a demersului creator. Poezia politică omagială este ea însăşi o gravă declaraţie de dragoste: „M-a cuprins iubirea ca un morb/ Necunoscut de nici o medicină/ şi mi s-a spus: Eşti orb, eşti orb, eşti orb!/ Dar vedeam lumină, doar lumină" (**Acestei Clase**). Modestia accentuează fidelitatea: „Acest buchet de flori tîrzii de toamnă/ Prinos menit a primăverii tale,/ ştiind că totuşi mai puţin înseamnă/ Ca-n anotimp o mînă de petale" (**Steaua noastră**).

La baza însemnărilor de mai sus a stat ediţia de **Scrieri** (vol. 2, 3, 4), ediţie de autor apărută la „Minerva", cea mai cuprinzătoare selecţie (peste 1 000 de titluri) din poezia lui Mihai Beniuc.

Daniel DIMITRIU

---

de la umezeală, care provine de la udeală, care provine de la măsea".

MIHAI SIN

Cu mînă destul de sigură debutează Mihai Sin, în vîrstă de 31 de ani. Ceea ce-i particularizează proza („comprimată, învăluitoare şi febrilă", după opinia lui DanCulcer) este abilitatea cu care o acţiune, un fenomen sunt transformate în personaj al schiţei. În Păsări stinghere **un grup face ascensiune alpinică şi, prin insistenţa cu care e sugerat, insuşi urcuşul, cu efortul, sincopele şi traumele sale, devine personajul esenţial, În** Cuburi, **o familie banală petrece o duminică la fel, mama se joacă pe jos cu copilul cu nişte cuburi (închipuind o cale ferată; ah, această nostalgie a plecării ca evadare!), tatăl priveşte absent la televizor, dar veritabilul protagonist este enorma** plictiseală **şi inaderenţă ce se degajă.**

În Accident **(aş introduce-o în orice antologie de proză scurtă, şi dacă unele cuvinte n-ar speria, aş spune că această schiţă e o capodoperă), o căruţă e lovită de un camion, ţăranul moare, căciula îi rămîne în drum, cineva o aruncă lîngă trotuar, un cîine o ia în dinţi şi o duce pe la marginea oraşului, acolo o cioară ciugulea din ea, pînă cînd ninge şi zăpada o acoperă. E evident eroul: trista relativitate, adică timpul, alunecarea sa implacabilă. Din cîteva linii, autorul a inoculat sentimentul nesfîrşitei treceri.**

Mihai Sin practică această insistenţă metodică pe amănunt, şi nu în van, pentru că, abia răsfirat cu acribie, detaliul ce părea anodin se relevă prodigios în simbolie. Cartea poştală pe care o scrie femeia din Intermezzo **e o trimitere la piedicile în calea comunicării, şi de altfel toată bucata e o parabolă a bovarismului (păcat că e puţin trasă din** Doamna cu căţelul**).** Pălărierul **e o parabolă asupra pericolului uniformelor şi al uniformizării, al nocivităţii stereotipului. Urcuşul din** Păsări stinghere, **cu personajul care abandonează, poate fi citit, la rîndu-i, ca o comprimare a unei existenţe. Notez că parabola nu e obţinută de Mihai Sin prin estomparea realului brut, ci dimpotrivă, printr-o tenace placare pe amănuntul concret. Abia sub microscop se zăresc în strălucitoarea picătură de apă germenii morţii.**

Lipsesc deocamdată presonajelor lui Sin contururile certe. Şoferul din Livezile cu pruni **e de-a dreptul un scandal psihologic. Din cauza unei enigmatice căderi lăuntrice e decis a se sinucide, se suie-n copac, avînd ca martor un nebun, şi-n ultima clipă se răzgîndeşte, preferind să mănînce prune. De necontestat că setea de viaţă poate fi trezită de orice, uneori de un fleac, gustul fructelor sau aspectul hilar al unui biet dement care-ţi va supravieţui, ceea ce imput însă schiţei şi celorlalte de genul ei din culegere, e absenţa substanţei morale, a determinismului sufletesc. Insul pare a veni din neant, şi lăuntric pare vid. Nu ştim cine e, ce suferă, ce vrea, ce caută.**

Mihai Sin ştie să vadă bogat. Asta e mînă de argint pentru un prozator. Cînd va şti să şi descoase adînc, va fi descoperit mina de aur.

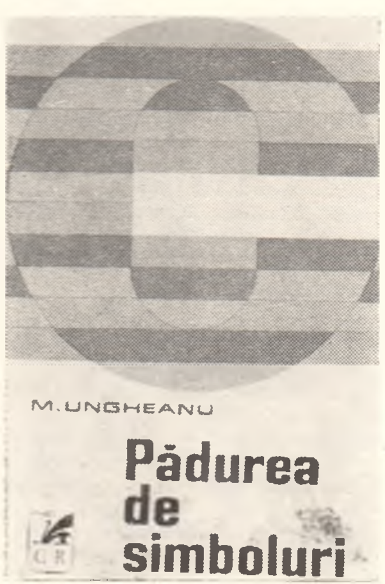
George PRUTEANU

---

1) C. Dobrogeanu-Gherea, **Corespondenţă**, ediţie, studiu introductiv şi note de I. Ardeleanu şi N. Sorin, Minerva 1972, 363 pp.

Nedumeriri provoacă transcrierea unora dintre texte, de o corectitudine îndoielnică. Scrisorile de la Caragiale prezintă numeroase şi mari diferenţe faţă de ediţia lui Şerban Cioculescu (I. L. Caragiale, **Scrisori şi acte**, EPL. 1963, pp. 10—17). Spicuiesc numai cîteva spre a atrage atenţia editorilor; prima formă e din cartea de faţă, a doua din ed. Cioculescu, la care indic pagina: la Tuşnad/ în Tuşnad, 10; la Epoca/ cu Epoca, 10; Costică/ Costache, 11; 15 septembrie/15 octomvrie, 11; nici un alt rezultat/nici un rezultat, 12; să termin cîteva/să scriu cîteva 13; nu cumva vrei/nu cumva poţi, 13; scriu depeşe şi e cu/scriu, de peşez cu, 14; acum/acu, 14; m-am bazat/m-am bizuit, 14; urmează a o/urmez a o, 15; Vorba e, dragă Costică/Vorba e, dragă Ghiţă, 15; în favoarea mea? Ce zici tu?/în favoarea mea? Ai? Ce zici tu?, 16; nuvelă/novelă, 10; atît/atîta, 11; In Restaurantul/la Restaurantul, 16; c. fr./C.F.R., 16 ş.a.

2) Mihai Sin, **Aşteptînd în linişte**, Dacia 1973, 134 pp., cu o notă de Dan Culcer pe cop. a IV-a.



M. UNGHEANU

de sufletul păstorului. Dar a trecut peste el sufletul stătător al plugarului şi l-a pustiit; are să-l pustiască". Cain sau Fratele se structurează pe **împietrire** (lecturi din clasici care „purifică"), **orgoliu** şi **etica lui „nu"**, în timp ce Abel sau Fiul numeşte fuga spre alte orizonturi, incompletitudinea, aşadar „risipirea". Mergînd dincolo de sensul propriu al termenilor parabolei, nu se poate să nu fim frapaţi de valoarea celor două categorii în existenţa noastră istorică. Şi condiţia de prim ordin a unei ipoteze tocmai aceasta e: să-şi afle temeiurile în realitatea ariei pe care pretinde că o exprimă. Care este meritul lui M. Ungheanu în cazul de faţă? Pe scurt, acela de a proba calitatea aserţiunii citate. După cum teoria blagiană a spaţiului mioritic îşi află susţineri în sculptura lui Brâncuşi sau în concepţia pe care o presupun scrierile istorico-literare ale lui D. Popovici, intuiţia lui C. Noica se verifică, afirmă M. Ungheanu, prin **Maiorescu şi adversarii săi**. Conflictul dintre aceştia reprezintă particularizarea „dialogului" esenţial al literaturii noastre, acela între „critică şi creaţie". Maiorescu este expresia „sufletului agrar", iar V. A. Urechia şi, la alt nivel, Densusienii şi Duiliu Zamfirescu întruchipări ale „sufletului pastoral". Argumentele furnizate pe parcursul eseului sînt hotărîtoare şi e de mirare cu cîtă uşurinţă trecea peste ele cronicarul unei reviste cu deschidere la mare. Mai ales că această **dualitate matriceală** nu este decît un alt mod de a numi structurile care au fuzionat în fiinţa poporului român: cea autohtonă (pastorală) şi cea latină (agrară). Victoriile şi eşecurile culturii şi literaturii noastre sînt, gradual, efectele acestui „dialog" (un alt text din **Pădurea de simboluri, Duiliu Zamfirescu sau antimaiorescianismul tardiv**, plecînd de la frapanta contrazicere pe care o realizează teoriile scriitorului despre roman cu produsele epice propriu-zise, dezvoltă teza după care am fi în faţa unei victorii a Fratului asupra Fiului, spiritul creator fiind inhibat de spiritul critic maiorescian) şi e de aşteptat ca M. Ungheanu să fructifice ideea într-o eventuală istorie a lteraturii naţionale

Putem acum desprinde cu destulă uşurinţă elementele constitutive ale programului literar. Literatura unui popor este, fără excepţie, expresia unui fond originar comun, detectabil la un examen atent în toate structurile literare particulare. Validarea structurilor, semnalarea coerenţei lor interne, înseamnă descifrarea reţelelor simbolice (e sugestiv titlul **Pădurea de simboluri** şi motto-ul baudelairean) prin care transpare, la nivelul textului, acest fond. Dintr-o asemenea perspectivă istoria literaturii apare ca o **serie** şi sarcina criticului este de a stabili locul fiecărei opere în cadrul ei. Nu (în primul rînd) trăsăturile individualizatoare ale textului literar îl preocupă, ci măsura în care el permite inserierea („principiul vaselor comunicante", teoretizat în **Campanii**, nu reprezintă altceva). Ce este, totuşi, căutatul **fond originar**? Am văzut din eseul analizat: un tip de reacţie la existent, o atitudine în faţa vieţii. **Marin Preda, vocaţie şi aspiraţie**, deşi are aerul unei cercetări tematice (cărţile prozatorului refac în diverse variante „drama ficţiunii contrazise"), caută — de fapt — atitudinea existenţială (în cazul dat, antibovarismul, reacţie specifică Fratelui). **Nopţile de sînziene şi ambasada morţii** şi **Rebeliunea pădurii îmblînzite** din **Pădurea de simboluri** folosesc studiul temei tot ca intermediar pentru determinarea viziunii. Nici faţă de textele critice M. Ungheanu n-are o poziţie deosebită. La Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu îl interesează comunitatea de atitudine în faţa existentului literar. încît se poate pretinde că el nu practică o critică a textului propriu-zis, ci a **ideologiei** implicate. Şi, cum în afara ei formele culturii sînt de neconceput, nu greşeau cei care susţineau că M. Ungheanu face o critică culturală. Dar **Fratele fiului risipitor** oferă şi o altă sugestie. Criticul şi-a făcut publică **preferinţa pentru clasici** (el scrie rar despre literatura contemporană şi, cînd o face, prioritate au chestiunile de critică). Mai mult, are **orgoliul** începutului şi al definitivului (oare nu toate articolele sale încep prin denunţarea cîte unei prejudecăţi, el reluînd — ca urmare — lucrurile de la zero şi trasînd fără ezitare direcţiile abordării adecvate?). Şi, peste toate, stăruie **etica** lui „nu" (M. Ungheanu funcţionează numai la contactul cu prejudecăţile; organizează „campanii" în numele adevărului, negînd interesul precedentelor şi producînd veritabile mostre de critică a criticii. Asta şi explică rezervele cronicarilor. Iritarea e provocată nu de construcţia ca atare, cît de completa curăţire prealabilă a terenului. Ca şi autorul **Clepsidrei cu venin**, el este inconvenabil mai puţin pentru că are păreri proprii şi mai mult pentru că acestea contrazic deschis poziţiile autoritare). Nu este cumva imaginea clasică a Fratelui? M. Ungheanu ambiţionează reeditarea maiorescianismului. Însă această propoziţie va fi adevărată numai atunci cînd se va putea proba că adversarii săi ilustrează cu fidelitate mentalitatea pastorală.

Al. DOBRESCU

---

cartea străină

LEV NICOLAEVICI TOLSTOI

Se spune că dacă toată hîrtia pe care au fost aşezate gîndurile despre viaţa şi opera lui Lev Nicolaevici Tolstoi s-ar putea schimba din nou în copaci, atunci s-ar putea reconstitui vechiul codru de la Iasnaia Poliana. Intr-adevăr, Tolstoi e probabil unul din cei mai comentaţi autori ai lumii. Chiar dacă alţii au trăit cu secole înainte, autorul **Invierii** sfîrşit abia la începutul secolului, s-a fixat în conştiinţa civilizaţiei moderne ca şi cum ar fi existat de la inceputuri, de la primele semne care deveneau sens. S-ar putea argumenta aceasta cu „clasicismul" lui Tolstoi, însă el ascunde atîtea interrelaţii încît motivul ar fi mult prea simplificator. Şi, în plus, asemenea oricărei personalităţi covîrşitoare, aplicarea unei categorisiri, a unei încadrări în genuri, devine mutilatoare. Nu este vorba numai de opera lui Tolstoi, dar şi de întreaga sa viaţă. Dacă în cazul unor autori este suficientă opera, iar analiza **imanentă** este singura justificată, pentru Tolstoi cele două veşnice elemente ale cercetării didactice — viaţa şi opera — sînt inseparabile. Iată un alt prilej de a descoperi în spatele unor poziţii critice — aici un anumit structuralism — inadvertenţe cu dezvoltările adevăratului spirit al textelor. Nu trebuie să se creadă că ne referim la viaţa „anecdotică", aşa cum apare în multe lucrări vizînd acest domeniu. Nu interesează toate datele sau gesturile cotidiene. Insă nu se poate trece, în cazul acesta, peste anumite interferenţe ale vieţii istorice cu acele gesturi ale spiritului care au fost capabile să se pună în atenţia unei lumi întregi, ale unei tradiţii de secole a culturii europene şi mondiale. Tolstoi a fost, fără să exagerăm, un punct nodal al sensurilor unor evenimente şi, mai ales, un pătruns de vibraţia unui crepuscul şi de începutul unei lumi noi.

Calificîndu-l, „om-omenire" Gorki nu greşea cu nimic şi reuşeşte să reducă într-o formulă cele spuse mai sus. Din această perspectivă, cartea lui Henri Troyat este de un real interes. Mai puţin cunoscut la noi, Troyat este o prezenţă de care nu se poate face abstracţie în literatura franceză de azi. Deţinător al premiului Goncourt în 1938, la vîrsta de 27 de ani, cu romanul **L'Araigne**, este autorul a numeroase romane şi a unor apreciate cărţi despre **Dostoievski, omul şi opera sa** (1950), **Ciudatul destin al lui Lermontov** (1952) şi, în 1971 a unei biografii Gogol, prilej de dispută între autor şi urmaşii scriitorului. Născut la Moscova este nu doar un bun cunoscător al literaturii ruse ci şi un pasionat interpret al ei. Cartea de faţă, apărută în 1965 arată şi un minuţios cercetător al izvoarelor de primă importanţă, dintr-o justificată şi apreciabilă dorinţă de a reconstitui exact evenimentele ce-l preocupă. **Viaţa lui Tolstoi** este o refacere a drumului vieţii marelui autor, în cele mai mici amănunte. O caracteristică este atenţia egală pentru toate perioadele evoluţiei personalităţii acestuia. Nu este nici una favorizată şi în felul acesta traiectoria este exactă şi completă, chiar dacă anumiţi ani au fost mai fructuoşi, alţii mai puţin. Insă pericolul de a prezenta un Tolstoi deformat printr-o favorizare a unor etape este mare. Genialul scriitor rus a fost o personalitate în care şi-au dat întîlnire toate contradicţiile. Tinereţea îi e deosebit de zbuciumată şi nimeni n-ar fi putut vedea în el pe predicatorul cumpătării de mai tîrziu. Nu era vorba însă de o trăire „inconştientă". De tînăr deschide faimosul său jurnal care era, de la debut, o fidelă autoreflectare, începînd cu gîndurile cele mai înalte şi terminînd cu gesturile cotidiene sau trăirile fiziologice. Tolstoi se „cenzurează" în permanenţă, însă, pentru acea vîrstă, foarte rar bunele intenţii coincid cu faptele. Adoptînd un anumit „cod" pe care ar fi trebuit să-l respecte, el consemnează a doua zi faptele contrarii. Contele trăieşte ca atare, şcoala nu-l atrage în mod deosebit şi n-a fost niciodată un elev sau un student eminent. Intrînd în viaţă alege căile cele mai uşoare. Escapadele „la ţigănci" sînt un lucru obişnuit, petrecerile nu-i sînt străine, iar partea de moştenire provenită din moartea timpurie a părinţilor se duce încet la cărţi. Cariera juridică nu-l atrage decît în momentele de remuşcare. Armata era „meseria" cea mai convenabilă şi intră în rîndurile ei, urmînd exemplul unui frate mai mare. Un eveniment deosebit este apariţia în „Contemporanul" în 1852 a nuvelei **Copilărie**. Urmează alte texte publicate şi apreciate de Nekrasov şi apoi de prietenul acestuia, Turgheniev. Tolstoi nu e nici pe departe un „copil minune" sau un exemplu de divină armonie şi echilibru. Relaţiile sale cu mediile literare sînt de o factură specială. Turgheniev este una din primele cunoştinţe ale acestei societăţi, iar relaţiile dintre cei doi sînt simptomatice pentru felul de a fi al lui Tolstoi. Intransigenţa în orice apreciere îl face să-l deteste pe Turgheniev care-i arăta totuşi o permanentă simpatie. In 1862, la 34 de ani se căsătoreşte cu Sofia Andreevna Bers care avea 18. Această căsătorie va avea adînci consecinţe în viaţa scriitorului. Pînă aici toate aceste date pot fi biografia unui oricare alt scriitor, nu deosebit de importantă pentru destinul operei. După căsătorie începe perioada capodoperelor. Tolstoi, prin operă, iese într-adevăr din cotidian cu toate că, urmărindu-i jurnalul, nu par să se fi schimbat prea multe lucruri. Soţia îl ajută cu un devotament de secretar credincios. Nu ne vom opri la texte, pentru că locul cercetării lor nu e aici. Henri Troyat le discută şi, nu de puţine ori, interpretările sale sînt adevărate reuşite critice. Important este mai ales faptul că reuşeşte să le includă fără efort în desfăşurarea vieţii autorului. Realist, sînt recunoscute în personaje modelele din viaţă. Importanţa acestui fapt nu e însă covîrşitoare. Gloria lui Tolstoi creşte. Contradicţiile, recunoscute de el însuşi, se înmulţesc. La început pentru libertatea artei, adoptă apoi poziţia scriitorului „angajat", pentru a sfîrşi prin a considera arta un „divertisment". Este zguduit la prima lectură a lui Schopenhauer, pentru a-l declara ulterior inexistent ca gînditor. Nietzsche este „într-adevăr un nebun". Soţia sa este singura sa fericire, însă apoi ajunge la concluzia că traiul lîngă ea este o adevărată sinucidere spirituală. Iubirea pentru ţărani este declarată, înfiinţează o şcoală pentru fiii lor. El însuşi este primul învăţător şi mai apoi autorul unui abecedar, însă afirmă că ţăranii sînt prin fire opuzi oricărei schimbări făcute dintr-un gînd bun pentru ei. Şi acestea sînt simple detalii, însă suma lor este o altă imagine a lui Tolstoi, o imagine în care textele sînt nevoite să conducă viaţa. Creator de viaţă în romane, Tolstoi vrea să renunţe la orice intermediar. Creaţia sa trebuie să fie chiar viaţa. Ecoul **Anei Karenina** este pentru el un semn. Alte texte, cum e, mai tîrziu, **Sonata Kreutzer**, sînt confirmări. Lucrările sale circulă şi clandestin, atunci cînd cenzura le opreşte, iar influenţa lor nu este cu nimic mai mică. Adusese viaţa în cărţi, acum cărţile „apăsau" viaţa. Rolul său trebuie să fie altul, acela de iniţiator. Biserica ortodoxă nu posedă învăţătura adevărată ce trebuie predicată, învăţătură la care are acces doar el. „Cu încetul, arta nu mai este pentru Tolstoi un scop final, un scop în sine; el nu mai poate iubi «minciuna frumoasă» decît în măsura în care ea serveşte cauza «adevărului» şi nu, ca înainte, pentru exprimarea realului, a realităţii simţurilor şi sufletului. El crede acum că arta are rostul de a exprima un adevăr mai înalt, adevărul spiritual, religios, care i-a fost relevat prin criza sa", va spune Ştefan Zweig în eseul despre Tolstoi din **Baumeister der Welt**. In tinereţe era acelaşi personaj contradictoriu. Acum, apostol al unei noi credinţe este sfîşiat de realitate şi de predicile sale. Propăvăduieşte sărăcia şi e moşier, castitatea după ce concepuse o mulţime de copii, cumpătarea după ce în tinereţe nici măcar n-o dorise prea mult. Ecoul credinţei sale este uriaş şi în acel moment îşi dă seama ce declanşase. Biserica îl excomunică. Sînt organizate demonstraţii de simpatie în favoarea sa. Insă renumele îl fereşte de orice consecinţă mai serioasă. Pentru a răscumpăra starea de compromis, predicator pe de o parte şi „păcătos" pe de alta ar vrea să fie martir dar nu poate. Işi detestă soţia, cea care îi dedicase întreaga viaţă, în schimb cultivă un grup de „tolstoeni" întru credinţă, figuri insignifiante, de o mediocritate evidentă. Tolstoi, după o viaţă dezordonată, dar firească, ajunsese la purificarea prin „carte". Aceasta e însă abandonată pentru „credinţă". Drumul este semnificativ, completează cele spuse la început. Insuşi destinul său este într-un fel un apocalips; dar nu un apocalips aşa cum în vedea el, bisericesc, ci acela al unor orînduiri. Marea Revoluţie din Octombrie nu era departe. Tolstoi vroia o viaţă mai bună pentru cei umili, dar detesta violenţa. „La violenţă trebuie să răspunzi doar prin non-violenţă" afirma, şi credinţa sa avu un anumit răsunet în lume. Romain Rolland lansează apeluri pentru pace, Gandhi va fi toată viaţa partizanul acestei poziţii. Opera sa pare atemporală, „clasicismul" cu care este etichetat astăzi este recunoaşterea atemporalităţii homerice pe care şi-o dorea pentru **Război şi pace**. Dar atemporalitatea sa este aparentă. Interferenţa organică între om şi operă, de care vorbeam la început, aici se vădeşte. Echilibrul creaţiei este un echilibru dintre un început şi un sfîrşit. O epocă îşi crease marele ei personaj pentru a-l sfîşia. Trăirile sale sînt tot atît de adînci ca şi cele ale epocii. Mai puţin contează greşelile de concepţie; desfăşurările sînt sincrone. Calmul aparent, ascunde dincolo de suprafaţă un personaj care duce cu el frămîntarea personajelor lui Dostoievski.

Constantin PRICOP

---

* Henri Troyat, **Viaţa lui Tolstoi**, traducere, note şi tabel cronologic de Paul B. Marian. Prefaţă de Tatiana Nicolescu, B.P.T., 3 vol. Ed. Minerva, Bucureşti, 1973

PENTRU CINE SE SCRIU ROMANE ?

Răspund :

MICHELANGELO ANTONIONI (regizor de film)

ALBERTO BEVILACQUA (scriitor și regizor de film)

SANDRO BOLCHI (regizor de televiziune)

TINTO BRAS (regizor cinematografic)

Stabilind mai exact criteriile unor anumite probleme, întrebarea se poate pune și altfel.

Cu peste douăzeci de ani înainte, în concluziile unui interviu, Cezare Pavese spunea : „cel mai mare povestitor contemporan este (...) printre italieni, Vittorio de Sica". Afirmația a fost înțeleasă atunci, de unii (dincolo de însăși contestarea pavesiană) drept indicarea implicită a unui povestitor ideal — cu un scop — național — popular comun romanului și filmului ; ideală a fost însă numai destinația pe care cinematograful de după război a realizat-o și a atins-o. Mulți înclină să creadă azi, acea epocă drept o generoasă iluzie neorealistă, apărută în climatul „unitar" al istoriei, contrapunîndu-i-se cu un sarcasm „negru" succesul obținut de Love Story *— roman, film și cutie cu bomboane — ca pe o realitate concretă a raportului obținut între o povestire ideală și un „public" larg, în climatul „unitar" al societății de consum.*

Intre aspirații și un asemenea popas involutiv, alese ca extremele unei scheme polemice, sînt posibile azi alternative eficace, valide, care nu se epuizează în ambianța unei elite. Sînt posibile, presupunînd un anumit raport (analog sau divers opus direct prețuirii trecutului) nemistificat, între un ideal comun de roman sau film și destinatarul colectiv ? Care este în acest context problema „originalului" sau cea a „scenariului" pentru televiziune?

Dacă ipoteza unui ideal comun este considerată inactuală și de nepropus, cum se rezolvă astăzi aceste diverse forme de comunicare, fiecare respectîndu-și, după specific, publicul ? Cum au influențat — dacă au influențat — transformările social-economice din ultimii douăzeci de ani industria (înainte de industria culturală) în special, în procesul diferențierii între roman și film, la nivel tehnico-structural (în interiorul acelorași structuri ale limbajului) de comunicare (diversele forme de folosire) ale mecanismelor psiho-fizice de percepere și cunoaștere a imaginii și cuvîntului ?

Pe plan general se poate vorbi azi de existența unui destinatar colectiv, de o vastă categorie de lectori sau spectatori (confluenți și difluenți) relativ omogeni din punct de vedere sociologic, cultural ? In cazul unei afirmații ce funcțiune capătă : numai receptivă, pasivă, de consum sau conștient activă și critică ; rămîne într-un stadiu de conservatorism și imobilitate sau reușește să devină un interlocutor real ? In caz negativ „publicul" devine un echivoc : și atunci pentru cine se scrie sau pentru cine se face film?

MICHELANGELO ANTONIONI (regizor de film)

Nu scriu lucrări teoretice de mulți ani și nu știu cu ce să încep. Și apoi sînt în plină pregătire pentru viitorul meu film *La spirale*, mi-e capul la... practică.

Aș vrea să public ca răspuns următoarele : „Un film se face mai întîi pentru el însuși". Sînt profund convins de asta.

ALBERTO BEVILACQUA (scriitor și regizor de film)

Nu mi se pare că afirmația lui Pavese se poate lua drept o judecată de valoare lucidă; ci ca rezultat al unor sugestii imediate, neaprofundate, lipsite de interferențele logice ale unui raționament lucid. Probabil că Pavese n-a reușit să distingă în antropomorfismul neorealist al lui De Sica aportul cuvîntului scris de Zavattini de aportul mimico-regizoral (de înalt nivel regizoral, într-adevăr) al autorului cinematografic. In puține cuvinte cel mai bun povestitor contemporan era numai De Sica (cu o exclusivă și consecventă discuție asupra imaginii aparatului de filmat, vorbirii, montajului, etc.) sau și Zavattini, autorul personajelor, situațiilor, materialului scris pentru film ? Acceptînd această confuzie îți dai seama că percepția lui Pavese era menită, mai degrabă, să obțină o îngăduință istorică și nu rațională. Nu am impresia că se poate presupune un raport între un ideal comun de roman sau film și destinatarul său colectiv. Intre film și roman (să sfîrșim cu acest cuvînt — să-i spunem povestire) intervin prea multe diversități de atribute și moduri, de mișcări și voințe. Să explic. *Timpul* folosit de povestitor pentru a se elibera de realitatea înconjurătoare transformînd-o în realitate gîndită, al lui *Ich denke*, aparține, într-un anumit sens, arbitrariului, spațiului mental, un *nou timp* în sens specific (gestul unui om care ridică de pe masă, un pahar poate, ipotetic, să rezolve întreaga povestire). In opoziție, *timpul* în care operează autorul cinematografic sau regizorul, este realmente valid prin satisfacerea argumentărilor logicii temporale (gestul omului care ridică paharul trebuie să se identifice cu gestul-realitate, pentru a se contopi, prin conexiunea montajului, în vasta albie a temporalității scandată de metronom).

Idealul narativ, ca să spunem așa, înseamnă traducîndu-i hegelian dezvoltarea dialectică a unui proces spiritual care prin refuzul *contingentismului* atinge cea mai înaltă viziune a vieții ; idealul cinematografic, indiferent de stil, va avea întotdeauna de rezolvat disputa dintre *a fi* și *acțiune* sub învelișul dogmatismului temporal, fiind izvor de mesaje rapide, *strigate*, de avertismente de crainic, de prorociri emoționale ; filmul este (chiar la nivel de metaforă expresivă) izvor de tăcere în meditație de imagini care vor fi văzute mai tîrziu decît acțiunea, decît povestirea.

In acest cadru problema „originalului" sau a „scenariului" de televiziune se discută greșit, sau nu se discută de loc, cunoscute fiind nenumăratele limite aparținînd fiecărui gen, limite care îl condiționează și îl străbat. Discuția trebuie dusă din interiorul acestor limitări, iar examenul susținut totuși, paradoxal, prin raportul dintre expresia liberă și împrejurarea critică. Sau ca de obicei, fără ca să însemne totul, între creativitate și supraviețuire. In ceea ce privește existența unei categorii de lectori sau spectatori, relativ omogenă, propria mea experiență o exclude. Cine a citit un roman s-a dus să vadă, *mai mult din curiozitate*, transpunerea în film (inexistentă în ce mă privește) ; cine a văzut filmul este tentat să ia în mînă, numai sub impulsul curiozității matricea literară. Categoria este inexistentă însă la treapta cea mai de jos a psihologiei : aspectul trebuie aprofundat fiind impresionantă drasticitatea cu care spectatorul se substituie cititorului și viceversa. Cititorul devine alter ego-ul spectatorului și invers. Nu vreau să susțin astfel că publicul este echivoc ; ci pur și simplu că în timp ce există un public de sală (cu aberațiile sale, cu sensibilitatea sa care încearcă să nu fie plagiată, oferind selecții imprevizibile, etc.) e greu să identifici un public de librărie (existînd acei puțini care totuși, nu pot constitui un test în confruntarea cu colectivitatea).

SANDRO BOLCHI (regizor de televiziune)

M-am gîndit adesea. Teleteca mea este compusă din romane. De ce ? Poate este dovada neîncrederii (sau a sărăciei ?) în cronica cotidianului și de aceea mă descopăr căutînd mereu în rafturile bibliotecii, revăzînd — se spune așa, azi ? — anumiți clasici, sau poate mulțumindu-mă numai, să mă eliberez, să fiu chit față de autori.

Pentru ei fac, în fond, aceste povestiri televizate fiind complicele lui Dostoievski sau Stendhal.

TINTO BRAS (regizor cinematografic)

Pentru cine fac filme ?

Pentru cine se va duce să le vadă, e răspunsul spontan.

Cine sînt ?

Oameni, care, cred, se regăsesc în starea mea de neliniște, de frămîntare sau de furie în confruntările cu lumea în care trăiesc.

Sînt puțini ?

Imi pare rău, aș dori să fie mai mulți, mulți, foarte mulți. Dar a face publicul să alerge nu e îndatorirea mea. Eu pot cel mult să doresc ca așa cum este instituită obligativitatea învățămîntului va fi impusă publicului obligativitatea cinematografului, fiind incluse și filmele mele.

Se poate spune că am o părere aristocratică considerînd publicul imatur ?

Nu, numai pur și simplu corupt și distrat de alte filme care, fără doar și poate, mai evazive ca ale mele, reușesc mai ușor să-i capteze disponibilitatea contribuind astfel la alienarea sa. Și dacă critica și cultura cinematografică n-au reușit să îndepărteze publicul de unele filme în avantajul altora asta înseamnă că intervenția cu caracter educativ trebuie să fie mai radicală și mai drastică, întocmai cinematografului obligatoriu, oarecum școlastic. Aceste considerații nu răspund în aparență întrebării „pentru cine se face filmul ?" In realitate răspund însă în măsura în care mă refer la o anumită categorie, bine definită, de spectatori (muncitori sau studenți, burghezi sau revoluționari, tineri sau bătrîni, bărbați sau femei) neavînd o pretenție mesianică de a-i mulțumi. In rest mă consider asemenea oricărei ființe umane, purtătoare a unei mici și personale particule de umanitate, pe care sînt convins că reușesc să o transmit altora prin intermediul cinematografului mai bine decît în orice alt mod.

Ar părea că deviez de la discuție referindu-mă, mai ales la *pentru ce* decît la *pentru cine* se face un film. In realitate, cred că cele două probleme sînt indisolubil legate, și răspund amîndorura.

Eu de pildă, nu cred în utilitatea imediată, instrumentală a unui film, nu cred că un film poate rezolva o problemă sau dezlănțui o revoluție. De exemplu Z a avut mulți spectatori, care au participat cu siguranță, și au fost impresionați de întîmplările relatate în film ; cu toate astea problema coloneilor greci a rămas din păcate nerezolvată. (...)

Recunosc filmelor mele utilitatea lor, atunci cînd este, indirectă și mediantă ; aceea de a propune publicului valori umane care au fost disprețuite sau necunoscute în speranța că nu vor fi date total uitării, intervenind într-un anumit fel pentru a-i călăuzi acțiunile.

Iată că răspunsul pe care am evitat să-l dau la început am sfîrșit prin a-l enunța : mărturisindu-mi în sfîrșit că împotriva unor aparențe, nu fac filmele numai pentru mine ci și pentru alții.

LILIANA CAVANI (regizor cinematografic)

Fac filme pentru cei care simt ca mine (filmele fiind posibilitatea unor contacte de viață) și pentru cei care nu simt ca mine, pe care îmi place să-i zgîndăr, să-i neliniștesc. Dacă mă gîndesc bine le fac mai ales pentru aceștia din urmă cărora nu le vor place și nu le vor aprecia. Lor le dedic filmele. Bineînțeles nu-mi trece prin cap să fac filme care să le semene, celor care sînt la antipodul meu, chiar dacă, așa, i-aș cuceri mai ușor; filmele mele îmi plac numai dacă îmi seamănă ; deci cei de la antipodul meu cărora li le dedic nu sînt puși în încurcătură (ar trebui chiar să se simtă măguliți).

VITTORIO CATTAFAVI (regizor de televiziune)

Din dorința de a comunica (acesta este răspunsul meu la chestionar) : avînd o fire închisă, rezervată, îndărătnică, deci dificilă în contactele umane, am încercat modalitatea care să-mi permită a ajunge la ceilalți.

Poate din această cauză, respectînd teatrul și cinematograful, am preferat televiziunea, considerînd-o ca un instrument de comuniune mai amplu, mai profund și obișnuit, și mai ales intim. Cu ajutorul micului ecran am devenit prieteni obișnuiți. Și, în sfîrșit, fiindcă opera pentru televiziune se naște dintr-o colaborare. Este o operă colectivă, cu scopuri comune. Chiar în faza de creație, care precede comunicarea, raportul uman este dominant în fiecare clipă.

DAMIANO DAMIANO (regizor cinematografic)

Intr-o seară, la niște prieteni, s-a pus întrebarea : ce e dragostea. Răspunsul care mi-a venit în minte a fost : dragoste înseamnă a considera pe celălalt parte integrantă și condiție de neînlocuit în dezvoltarea propriei personalități. Este de la sine înțeles că nimeni nu poate presupune că s-ar putea dezvolta și împlini fără ajutorul celor din jur. In afara relațiilor cu semenii săi, omul nu există.

Nu pot răspunde deci întrebării voastre cu „fac filme pentru mine" cu toate că adesea mi se pare așa. Această impresie provine din faptul că încerc, poate înainte de a face plăcere publicului, încerc să satisfac o dorință comună tuturor, de a da sens și importanță propriei vieți. Cu toate că există și alte izvoare de inspirație, mi se par lipsite de interes și inspirație. Dacă n-ar fi așa, un autor ar trebui să facă filmul avîndu-se pe el însuși subiect și spectator. Asta mi se pare absurd. Cînd răspund „pentru mine însumi" îi includ pe toți cei care mi-au permis să fiu ceea ce sînt, bine sau rău.

Nu fac filme pentru așa zisul succes. Recunoașterea, ca semnificație literală, a cunoașterii reciproce — verificabilă adesea — între autor și spectator, rămîne momentul fundamental al muncii.

VITTORIO DE SICA (regizor cinematografic)

In faza de gîndire și de alegere a subiectului, reflectez adesea la existența sa artistică. Așa și-au făcut apariția primele filme neorealiste și mai ales *Umberto D* în care nu exista nici o concesie și nici un compromis. Un film care a mers total împotriva curentului, neprocurînd producătorului acele beneficii care sînt de fapt rațiunea sa. Nu înseamnă că artiștii folosiți au nesocotit judecata criticii ținînd cont mai ales de masa publicului plătitor căruia îi place filmul cu caracter exclusiv comercial. *Umberto D* al meu nu a realizat costul copiilor în schimb se află în toate cinematecile din lume.

Cu toate că cinematograful este o industrie, este, totuși, necesar a reflecta mai ales asupra aspectului artistic decît asupra celui comercial. Cred că, în trecut, Charlie Chaplin a găsit formula ideală în timp ce Flaherty a rămas artistul care a interesat o elită de intelectuali.

ELIO PETRI (regizor cinematografic)

Pentru a elucida problemele care apar în fiecare frază a Chestionarului, ar fi necesare analize comparate competente asupra „publicului" romanului și al „publicului" unui film. In lipsa unui studiu analitic asupra acestei situații sociologice speciale, nu ne rămîne decît a enumera o serie de întrebări, și poate, cu aproximație, să încercăm a le lămuri.

Ce valoare are, pentru cine trăiește, și pentru ambianța socială, posibilitatea umană de a lua un roman, de a se izola în casă, în tren, într-o sală de așteptare, într-un birou, sau înainte de a adormi pentru a-l citi ? Există romane care se pot adapta oricărei situații ? Poate fi citit Proust în tren ? O carte de aventuri poate fi citită la masă ? Se poate crea o stare specială în care Proust să fie citit oricum și oriunde și altă stare în care a citi înseamnă un ritual ? Inseamnă un ritual a citi Proust ? Este un ritual a citi Dumas ? *Educația sentimentală* se devoră, se poate spune același lucru despre Beckett ? Este un ritual actul în sine de a citi ? Care pături sociale, dacă este un ritual, sînt conștiente de conținutul pur și simplu social al ritualului ? Este un progres social a *putea* citi ? Este un progres social a citi ? Este un progres social a *putea* scrie ? Este un progres social a scrie și a publica ? Este un impuls al progresului social măsura în care acționează preferințele ? Luînd-o de la început, ce este un „cititor", ce este un „scriitor" de roman ? Sau pur și simplu, în opțiunea socială sînt rațiuni care duc spre a citi sau a scrie, care privesc cu rigurozitate sfera comunicării cu celălalt ? Izolarea celui care citește sau care scrie este o fugă-de-sine ? Dacă este o fugă-de-sine se mulțumește cu a constata acest fenomen de fugă-de-sine sau vrea să se alăture „altora" pentru a-și împlini cititul sau scrisul ?

Această serie de întrebări se poate converti în termeni cinematografici, ivindu-se încă o sută sau o mie altele.

Ce valoare are pentru cine trăiește și pentru ambianța socială posibilitatea umană de a te îndepărta de problemele tale clare, de lucru, de viață, pentru a intra într-o sală de cinematograf, a sta pe întuneric, asistînd la proiecția unui film ? Sînt filme care se pot adapta oricărei situații ? Poate fi *văzut* Bergman între două trenuri ? Cine consimte să iasă seara din casă, iarna, singur sau însoțit pentru a „merge" să vadă un film ca relaxare ? Se poate crea o stare specială în care Bergman să fie văzut oricum și oriunde : o stare în care a „vedea" înseamnă un ritual? Inseamnă un ritual a *vedea* Bergman ? Este un ritual a „vedea" *Lotta di classe in Italia ?* Este un ritual a vedea *Ombre rosse ? Tempi moderni* se devoră *Scarface* se devoră, se poate spune același lucru despre *Lotta di classe in Italia* sau despre *Persona ?* Este un ritual actul în sine de a merge — să-vezi ? Ce pături sociale, dacă este un ritual, sînt conștiente de conținutul pur și simplu social al lui a merge-să-vezi ? Este un progres social a merge-să-vezi ; avînd, bineînțeles, timpul și banii pentru a merge-să-vezi ? Este un progres social simplul act de a merge-să-vezi ? Este un progres social a face un film ? In ce măsură influențează alegerea, impulsul progresului social ? Luînd-o de la început, ce este un „spectator", ce este un „autor" de film ? Sînt rațiuni care duc spre a merge să vezi, sau a face un film, rațiuni care privesc cu rigurozitate sfera comunicării cu celălalt ? Poate fi considerată comunicare simpla prezență într-o sală de spectacol publică, împreună cu alte zeci de „alți" ? Intrarea într-o sală publică de spectacol, cufundarea în întuneric alături de o masă de „alți" necunoscuți echivalează cu izolarea ? Lucrînd la un film, folosind aportul creator al zecilor de tehnicieni, de actori și de muncitori echivalează cu o fugă-de-sine ? A face publică propria „viziune" de spectator, acest a „lucra", nu înseamnă poate, că în film este privilegiat momentul „identificării" ținînd cont de cel al „gîndirii" care se află la baza izolării unui „cititor" sau a unui „scriitor" ? Nu înseamnă că impulsul spre comunicarea directă e mai puternic, tinzînd chiar a determina structura filmului ?

O altă serie de întrebări ar unifica întrebarea, în tentativa de a stabili, rămînînd pe un teren pur sociologic, datele experienței comune de cititor sau de spectator cu experiența scriitorului sau a autorului de film.

A „citi" o carte este echivalent cu a „vedea" un spectacol ? Ce fel de atribute perceptive necesită „a citi" și ce fel de atribute perceptive necesită „a vedea ?" In meditația sa, scriitorul se gîndește la „cititor" ca la „celălalt" inclus actului lecturii sau se *gîndește* la sensurile care implică cititorul în actul lecturii ? Se ține cont de faptul că o lectură implică, prin tradiție, opriri, reveniri sau de-a dreptul trimiteri la momente obiective sau la stări sufletești mai propice ? Un autor de film, în meditația sa se gîndește la spectator ca la *celălalt* așezat în întuneric, inclus actului de a „vedea" sau se *gîndește* la sensurile care implică spectatorul în actul de a „vedea" ? Se ține cont că actul proiectării unui film este, prin tradiție, ireversibil și că de fapt comunicarea se adresează mai ales memoriei succesive pe care spectatorul o va păstra despre film, și nu percepției momentane ? Raportul dintre „sensurile" și „conștiința" unui cititor de roman și ale unui spectator de film se bazează pe aceiași structură ? Un cititor al romanelor de aventuri poate citi în același timp Proust ? Cititorul lui Proust poate merge să vadă un film de Franchi și Ingrassia Spectatorul lui Franchi și Ingrassia poate

C I N E :

SE FAC FILME?

- LILIANA CAVANI (regizor cinematografic)

VITTORIO CATTAFAVI (regizor de televiziune)

DAMIANO DAMIANO (regizor cinematografic)

VITTORIO DE SICA (regizor cinematografic)

ELIO PETRI (regizor cinematografic)

citi Proust? Spectatorul lui Franchi şi Ingrassia poate merge să vadă Bergman? Se gîndea Proust la „cititorul" său ca la un posibil spectator al lui De Funès? Sau, cu alte cuvinte, se gîndea că un posibil spectator de grand-guignol poate găsi o satisfacţie *spirituală* în cartea sa? Işi vedea „cititorul" la capitolul douăzeci şi cinci al cărţii sale – sau al cărţilor sale – mereu în acelaşi fel, cu aceiaşi figură, în acelaşi costum? Bergman care are nevoie de cinci săptămîni pentru a „face" un film, cum îl „vede" pe celălalt, în spectatorul care va pleca de acasă pentru a merge-să-vadă filmul său? *Cum* îl vede, ce figură are, ce costum poartă, ce limbă vorbeşte?

Scriitorul se gîndeşte la posteritate? La ce fel de posteritate? Se poate spune acelaşi lucru şi despre autorul de film?

De ce atunci „povestirea"?

Cred că este necesară o cercetare de tip sociologic, pe întrebările chestionarului, enunţate fără a fi dezvoltate. După concluziile cercetării, prin care s-ar obţine rezultate revelatoare, cred că ne putem întoarce la punctul de pornire. Punctul de vedere sociologic, dispune materialul pentru discuţie, îl descrie, îl circumscrie, dar analiza socio-politică este cea care va da răspunsurile fundamentale.

„Cititul" şi „văzutul" explică clar o situaţie de clasă fiindcă în societatea în care trăim a „citi" sau a „vedea" înseamnă un privilegiu, ca de altfel, a „scrie" un roman sau a „turna" un film. In aceste operaţiuni care se interferează dialectic, sînt incluse ca protagoniste mai ales păturile micii burghezii intelectuale, într-un proces de auto-satisfacţie manifestat prin adevărate ritualuri specifice. Romanele şi filmele îşi răsplătesc, îşi satisfac autorii prin cititori sau spectatori cu diverse nivele culturale. In schema verticală care împarte scara, din cultura medie, sau scăzută se obţine verticalitatea structurii sociale. După cum structura socială are la bază, excluzînd pe posesorii de mijloace de producţie sau de putere, pături imense de muncitori şi ţărani şi sistemul de transmitere a culturii depinde, prin excludere conştientă a comunicării, de marea majoritate a contemporanilor. Chiar şi în interiorul păturii înalt-culturale se operează prin excludere, înălţimea unui produs excluzînd pătura imediat inferioară cultural şi social (luată numai în accepţia înalt-culturală). Mergînd din vîrf în vîrf se ajunge la o treaptă cvasi-divină care „luminează" excluzînd toate celelalte trepte, „secolul" sau „etapa istorică", în acelaşi secol îngrămădindu-se, unul peste altul, „secolele" fiecărei trepte, ale fiecărei pături, coexistînd şi ignorîndu-se totuşi într-o fixitate temporală care sfîrşeşte prin aruncarea întregului proces înapoi, spre trecut. Cultura se face altfel în spaţii verticale alimentîndu-se din necomunicări într-un îngrijorător proces de dezumanizare.

Indepărtarea claselor muncitoare de la a *face* cultura, (socotite în afara procesului de creaţie, sărace în energie şi inteligenţă umană, nu intră în competiţie) se produce în şcoală şi apoi oriunde, cu complicitatea micii burghezii intelectuale, căreia îi este atribuită administrarea întregului mecanism al discriminării. A „scrie" sau a „turna" pentru pătura a treia în schema care divide cultura în „înaltă" şi „scăzută" nu este la fel de lipsit de comunicare cu a „scrie" şi a „turna" pentru celelalte două pături? Sistemul comunicării reflectă astfel structura socială verticală şi conţinutul psihic al componentelor care fiind sustras discriminărilor de clasă se vor revolta.

In faţa enormei cantităţi de probleme nerezolvate, neexploatate, care închid perspectiva, raportul dintre filmul „meu" şi publicul „său" nu este definitoriu, nu poate fi considerat ca simptom, nici chiar microscopic al unui dezechilibru şi al unei lipse de raţiune cu caracter universal.

Nici public deci nici filme? Nu, fiindcă filme vor continua să se facă şi un public indescifrabil va continua să le vadă.

Nu-mi rămîne decît să răspund direct la întrebarea dvs. din momentul în care continui să fac filme cu conştiinţa complicităţii la o descriminare mastodontică.

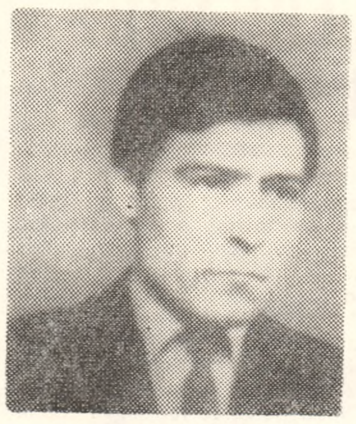
De ce fac filme? Pentru „prietenii" înalţi, medii sau joşi aşa cum sînt. „Prieteni" sînt aceia care împărtăşesc propriile noastre opinii şi doresc aceleaşi mutaţii pe care şi noi le dorim, cu care este normal şi necesar să existe un schimb real şi o întîlnire „eficace" în limitele înguste ale raţionalităţii sistemului. Ei, „prietenii" şi nu altcineva, în întunericul sălii de spectacol – care tinde să transfigureze sau să anuleze prezenţele umane – sînt adevăratul punct de referinţă. Pot fi chiar zeci de mii; asta depinde de opiniile noastre, de speranţele noastre.

Pentru cine al Chestionarului, în perspectiva unei mereu mai programatice dezumanizări a raporturilor sociale va putea fi cuprins într-o altă întrebare mai simplă şi mai cutremurătoare: de ce să scrii azi o carte, să faci azi un film?

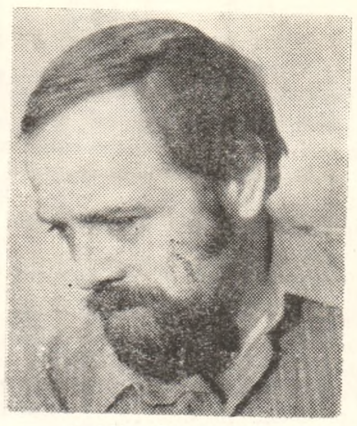
În româneşte de Andriana FIANU

Extrase din ancheta organizată şi publicată de revista „Bianco e nero".

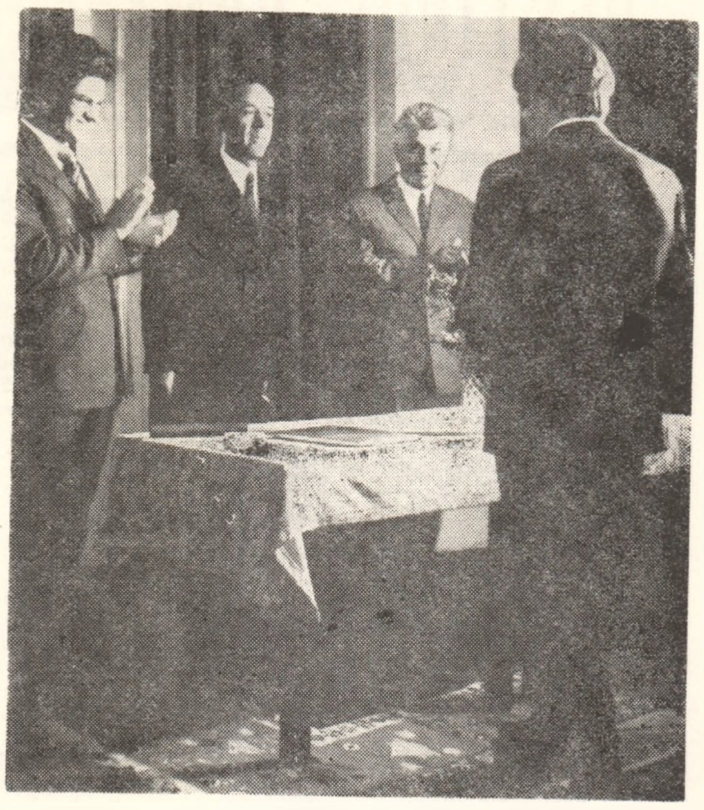
Premiile Asociaţiei Scriitorilor din Iaşi



Ioanid ROMANESCU



Ovidiu GENARU



Aspect de la festivitatea de premiere.

Foto: L. RUSU

La Iaşi, s-a inaugurat Casa scriitorilor din Iaşi.

La festivitate, au participat tovarăşii Ioan Manciuc, membru al biroului Comitetului judeţean de partid, prim-secretar al Comitetului municipal de partid, primarul municipiului Iaşi, Teodor Căluşer, membru supleant al biroului Comitetului judeţean de partid, preşedintele Comitetului judeţean pentru cultură şi educaţie socialistă, Pavel Florea, secretar al Comitetului municipal de partid.

De asemenea, au fost prezenţi, scriitori, critici, ziarişti.

Cu acest prilej, prozatorul Mircea Radu Iacoban, secretar al Asociaţiei scriitorilor din Iaşi, a rostit cuvîntul de deschidere, aducînd mulţumiri organelor de partid şi de stat pentru acest sediu, unde, de acum înainte, vor avea loc întîlniri cu cititorii, şedinţe de cenaclu, lansări de cărţi, dezbateri pe diverse teme, seri literare etc.

In partea a doua a şedinţei inaugurale au fost decernate premiile Asociaţiei scriitorilor din Iaşi pe 1972 poeţilor Ioanid Romanescu pentru volumul „Favoare" şi Ovidiu Genaru pentru cartea „Patimile după Bacovia".

Au fost, de asemenea, sărbătoriţi scriitorul Corneliu Ştefanache şi criticii Mihai Drăgan şi Al. Călinescu, laureaţi ai premiilor Uniunii scriitorilor din Republica Socialistă România, pe 1972.

Criticul Const. Ciopraga a relevat, cu această ocazie, în cuvinte calde, meritele deosebite ale laureaţilor, subliniind că este o mîndrie pentru oraşul Iaşi recunoaşterea şi pe această cale a talentului lor.

In continuare, actorul Teofil Vâlcu, directorul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, a citit poeziile „Secară" de Ioanid Romanescu şi „Incă sînt în putere" de Ovidiu Genaru.

dintre sute de catarge

ION VLĂDOIANU — Bucureşti. *Veţi mai fi publicat dv., nu avem nici o îndoială, dar lucrările trimise la noi sînt de un slab nivel. Locurile comune abundă, atmosfera de romanţă creează impresia unei false tristeţi. Versurile sînt lipsite de participarea sufletească a dv. la elaborarea lor, de aceea nici ele nu pot să participe. Nu e o învinuire, ci o constatare. In definitiv, există şi poezii ireproşabile (scrise de maeştri) care* nu participă

D. M. — CONSTANŢA. *Vom propune spre publicare proza: „Rezervat pentru bătrîni, invalizi şi persoane cu copii mici în braţe". Mai trimiteţi-ne. Şi „divulgaţi-vă" totuşi identitatea.*

IOAN I. BELIGAN — Vălenii de Vaslui. *Vom publica un fragment din proza „Nenea Mitică". Aţi mai scris şi altceva?*

MIHAI NĂDEJDE — Galaţi. *Datorită scrisului dv. greu descifrabil, am citit cu mari dificultăţi atît scrisoarea cît şi poezia. Dacă poezia e, totuşi, a dv., mai aşteptăm.*

ION STRĂTESCU — Bucureşti, IULIAN MICLĂU — Oradea. *Iată răspunsul pentru dv.:*

ION STRĂTESCU

Beţia adîncurilor

Această cochilie fosforescentă a
ochiului scafandrului
retras în propria-i matrice. Aşteaptă
sufocat
să audă respirîndu-i în margine
cu îngrijorare delfinii. Aşteaptă

braţul luminat de alge al bătrînului
pescar
lîngă el sau în apropierea lui
ca o linie pură de urmat.
In crematoriul lichid al mării
freamătă zvonul de eliberare al
nisipului.
Ochiul scafandrului
ca şi ochiul poetului continuă o
duioasă agonie

încearcă să ne surprindă îndurînd
şi mai adîncul ce se ascunde-n beţie.

Cu mult mai tîrziu

Respiră regulat frunza
şi mi se întîmplă să văd cum
tulburătoarea ei bunătate
coboară din cer pasărea încinsă

ca dintr-un vechi pod
ruginile dăruitoare de puţină prezenţă
încet cade între noi umbra ei

cu mult mai tîrziu
un fulg se apropie din depărtare
gîfîind egal ca un drumeţ orb
care nu ştie că a ajuns

cu mult mai tîrziu
ajunge acolo unde vom fi fost sosiţi.

IULIAN MICLĂU

Crede-mă

De cîntăm iubirea păsării,
inima ei,
hrană,
cînd îndărătul stelelor
nu mai avem nimic tăinuit
vine un timp
uneori
nemaiprimind rugăciune.

Crede-mă
trebuie deci să mă crezi:
cea mai grea povară
ne rămîne inima,
inima adînc încreţită ca o frunte.

MAI TRIMITEŢI: MIHAI BABEI — Botoşani, I. VIRGIL — Alba Iulia. NU: I. PETROVAI — Jud. Maramureş, G. SAVIN — Iaşi, PAVEL EMILIAN — Cîmpulung Moldovenesc.

Ioanid ROMANESCU

dicţionar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANĂ

FARAGO ELENA — numele literar al poetei **ELENA PAXIMADE** (n. 29.III.1878 la Bîrlad — m. 1954). A debutat cu versuri în „România muncitoare" din 1899, semnînd **FATMA**. A mai semnat cu pseudonimul **ILEANA**. (**FARAGO** este numele soţului de care s-a despărţit în 1913). Începînd din 1921 a condus Biblioteca şi Muzeul Aman din Craiova. În 1924 a fost distinsă cu premiul **FEMINA** din Paris, iar în 1937 cu **PREMIUL NAŢIONAL DE POEZIE**. A redactat, în colaborare, revista „Năzuinţa" din Craiova.

SCRIERI: Versuri (1906); Şoapte din umbră (1908); Pentru copii (versuri, 1912); Copiilor (1913); Şoaptele amurgului (1920); Să nu plîngem (1921); Să fim buni ((1923); Nu mi-am plecat genunchii (1926); Poezii (1928); Poezii (1937); Poezii (E.P.L., 1957 — volum antologic).

SCRIERI DESPRE: — G. Ibrăileanu: Versuri (în „Viaţa românească", nr. 5, 1906); — G. Călinescu: Ist. lit. rom. de la origini..., 1941; — E. Lovinescu: Figurine — Elena Farago (Critice, vol. V); — Ilarie Chendi: Versuri, „Viaţa literară", nr. 22, 1906; — C. Ciopraga: Literatura română între 1900—1918 (pag. 437—441).

FĂRCĂŞAN SERGIU: pseudonimul prozatorului **CRIŞAN FĂGERAŞU** (n. 23.X.1924 la Bucureşti). După absolvirea Facultăţii de medicină din Timişoara a lucrat în redacţia ziarului „Scînteia". S-a remarcat mai ales ca foiletonist, fiind şi autor de schiţe, piese de teatru şi literatură de anticipaţie.

SCRIERI: — Direcţiunea mişcării hîrtiilor (1948); Brigada cîntă pe mai multe voci (1948); — Candidatul de partid (1953); J.B.C. trece cortina (1954); — C. Dobrogeanu-Gherea (1955); — O iubire din anul 41042 (1958); — Secretul inginerului Muşat (1959); — Arma secretă (1959); — America la ea acasă (1961); — Micul televizor (1961); Atacul cesiumiştilor (1963); Steaua polară (1964); Sonet pentru o păpuşă (1964); O nuvelă şi un roman (1967); Maşina de rupt prietenii (1968); La ciorba de potroace (1969); Teatru (1970): Vă caută un taur (1970).

SCRIERI DESPRE: — Ov. S. Crohmălniceanu: Cronici literare (1954—1958; — Al. Căprariu: O carte aşteptată (Tribuna, nr. 38, 1960); — Mihu Dragomir: Un succes al literaturii de anticipaţie (Luceafărul, nr. 18, 1960).

FERARU LEON — numele literar al poetului E. Elzenberg (n. 1887 la Brăila — m. 1962 în America, unde s-a stabilit în 1913). Pseudonimul de **FERARU** şi l-a luat după profesiunea tatălui său care era fierar. A făcut studii la Montpellier. A fost conferenţiar de limbi romanice la Toronto şi New-York, unde a editat revista „Steaua română". A publicat şi sub pseudonimele: **OLA CANTA, LIBANON** şi **FERU.**

SCRIERI: Închinare (în Adevărul literar şi artistic", 1924); Prăvălia românească (în „Viaţa românească", nr. 9, 1925); La proră şi În noaptea a şasea (în „Omul liber", nr. 2, 1925); Maghernişa veche (versuri, Ed. Cartea Românească, 1926); Arabescuri (poeme, Buc. 1937); The Developement of Roumain Novel (New York, 1962).

SCRIERI DESPRE: E. Lovinescu: Istoria literaturii române contemporane (Buc. 1937, pag. 126—127); Perpessicius: Opere, vol. II, Bucureşti 1967; C. Crişan: Leon Feraru — uitate şi inedite (Steaua, nr. 6, 1970); Ion Pas: Carte pentru vremuri multe (Buc. 1963); Lucian Predescu: Enciclopedia Cugetarea, Buc. 1940, pag. 318.

FUNDOIANU BARBU — pseudonimul poetului **BENJAMIN WEXLER** (n. 14.XI.1898 la Iaşi — ucis la 2.X.1944 la Auschwitz). În 1923, s-a stabilit în Franţa sub numele de Benjamin Fondane. A mai semnat: C. Meletie. Este întemeietorul teatrului de artă „Insula".

SCRIERI: Tăgăduinţa lui Petru (Iaşi, 1918); Imagini şi cărţi din Franţa (Buc. 1922); Privelişti (Ed. Cultura Naţională, 1930); Ulysse (Bruxelles, 1933); Poezii (volum antologic, traduceri de Virgil Teodorescu).

SCRIERI DESPRE: Saşa Pană: Antologia literaturii române de avangardă (Buc., 1969, pag. 257—264); E. Lovinescu: B. Fundoianu (în „Istoria literaturii române contemporane", pag. 178); Ion Rotaru: O istorie a literaturii române (vol. II, 1972, pag. 351—354); Ion Pop: Avangardismul poetic românesc (E.P.L. 1969).

FURTUNĂ ENRIC numele literar al scriitorului **H. PEKELMAN** (medic din Iaşi, n. în iunie 1881 la Botoşani — m. ?) A debutat în „Semănătorul" — 1904, cu versuri. A scris şi teatru. A mai semnat şi **PROLES.** În 1920 i s-a prezentat pe scena Teatrului Naţional din Iaşi piesa **RECHIZIŢIA,** după ce în 1914 i se jucase, tot la Iaşi, drama **ALEXE TUDOR.**

SCRIERI: Pustnicul (poeme dramatice, 1914); De pe stîncă (poezii şi poeme (1922); Privelişti şi poeme (1926).

DESTINUL ROMÂNESC AL LUI LEOPARDI
(175 de ani de la naştere)

În cultura română, Leopardi pătrunde mai greu şi mai tîrziu decît în ţările de cultură europeană cu bogată tradiţie literară ca Franţa, Anglia, Germania. La începutul receptării sale în România, creaţia poetului a fost cunoscută superficial, de multe ori nu din contactul direct cu opera. Pînă la sfîrşitul scolului al XIX-lea, cultura română rămîne tributară cunoaşterii şi valorificării creaţiei leopardiene, lipsindu-i un critic, o voce forte care să-l impună pe poet aşa cum o făcuse Sainte-Beuve în Franţa sau Gladstone în Anglia.

Aron Densusianu se înscrie printre primii români care a încercat în 1874, să-l facă cunoscut pe Leopardi la noi. El dă dovada unei înţelegeri unilaterale a liricii marelui poet italian. În articolul dedicat lui Leopardi, A. Densusianu inserează şi traducerea poeziei *All'Italia*, care va deschide drumul în cultura noastră viitoarelor traduceri făcute cu discernămînt şi gust poetic elevat.

Cu D. Zamfirescu şi Titu Maiorescu cultura noastră iese din faza cunoaşterii leopardiene numai sub aspectul său patriotic sau filozofic-moral şi intră în faza cunoaşterii estetice. Poezia lui Leopardi reprezintă pentru poetul român D. Zamfirescu, una dintre cele mai nobile şi uimitoare realizări artistice. Prin traducerile făcute, prin ecourile ce le surprindem în chiar poezia sa, prin aprecierile din *Scrisori Române* sau prin amintirea frecventă a lui Leopardi, fie în operă, fie în corespondenţă, apare clar adevăratul cult pe care D. Zamfirescu l-a avut pentru Leopardi. I-a închinat şi o poezie, aşa după cum făcuse în 1881 şi Anton Naum, dovadă a recunoaşterii poetului de către alt poet. Aşadar, cel care avea să joace rolul principal în impunerea lui Leopardi la noi, va fi D. Zamfirescu. El rămîne deschizătorul autorizat al exegezei leopardiene în România.

Cu începere din acest moment, apar o serie de studii dedicate Recanatezului, printre care menţionăm pe cele ale lui Barbu Constantinescu, Nicolae Iorga, M. Strejan şi mai cu seamă Nicolae Şerban, care şi-a luat la Paris doctoratul cu teza *Leopardi et la France,* în anul 1913.

De la 1913, cînd ia fiinţă catedra de italiană la Universitatea din Bucureşti, începe o altă epocă în privinţa soartei lui Leopardi în România. Avea să se formeze curînd prima generaţie de italienişti români. Tinerii specialişti vor publica multe lucrări originale şi traduceri din poezia lui Leopardi în revista *Roma*, condusă de Ramiro Ortiz şi, ceva mai tîrziu, în revista *Studii Italiene*, apărută sub direcţia lui Alexandru Marcu.

În 1923 Ramiro Ortiz va pune problema culturii spaniole a lui Leopardi în studiul său *Leopardi e la Spagna*.

N. M. Creţu încearcă în paginile revistei *Roma* o corelaţie între Panait Cerna şi Leopardi. Anita Belciugăţeanu aduce o contribuţie majoră la studiile leopardiene, în ţara noastră, cu volumul *Poezia lui Giacomo Leopardi* (Bucureşti, 1928).

În această perioadă, Alexandru Marcu a publicat diverse studii despre Leopardi. Problema care l-a preocupat, şi pe care a încercat s-o rezolve, a fost aceea a raporturilor dintre romantism şi poetul italian, adică notele specifice pe care le prezintă Leopardi în cadrul romantismului. Interesante sînt pentru noi paginile în care Al. Marcu arată preocuparea manifestată de Leopardi pentru limba şi poporul român *(Noi în atenţia lui Leopardi, Universul Literar,* 1941, nr. 37), problemă reluată, mai tîrziu, şi de C. N. Negoiţă *(Leopardi şi latinitatea limbii noastre)*, (în *Argeş* nr. 2 1968). Nu poate fi trecut cu vederea volumul *Leopardi văzut de noi* (apărut în 1940, sub îngrijirea lui Al. Marcu, cu o prefaţă de Jeana Ghiorghiu şi cu sprijinul Societăţii Academice „Leonardo" a studenţilor de la secţia italiană a Universităţii din Bucureşti).

Referindu-ne la anii de după Eliberare, amintim în primul rînd studiul Ninei Façon *Leopardi şi ideologia Risorgimentului* (1956) în care autoarea, bazîndu-se pe orientarea lui Gramsci şi De Sanctis analizează filozofia pesimismului la Leopardi în legătură cu influenţele suferite de atmosfera epocii risorgimentale din Italia şi cea iluministă şi romantică din Franţa.

Articolele lui C. N. Negoiţă *(Leopardi,* în *Contemporanul* nr. 23, 1967 ; *Ideea de spaţiu şi timp la Leopardi* în *Ramuri,* 15 mai, 1970), Adrian Marino *(Leopardi* şi *Gloria* în *Cronica,* nr. 49, 1968), A. E. Baconsky *(Pe o temă de Leopardi,* în *Contemporanul,* 31 ianuarie 1964) şi Dragoş Vrînceanu *(Leopardi văzut de Carlo Bo, Gazeta literară,* 8 dec. 1966), chiar dacă nu sînt studii de amploare, menţin temperatura ridicată a receptării şi interpretării fenomenului leopardian la noi.

Reuşita traducere din 1963 a poemelor leopardiene, datorită lui Lascăr Sebastian, se inserează, după volumul lui Giuseppe Cifarelli din 1939, împreună cu traducerea *Micilor opere morale,* de către Tatiana Popescu Ulmu, în 1968, printre ultimele contribuţii esenţiale, pe care le-a înregistrat cultura noastră în materie leopardiană.

Deasemenea amintim studiile lui Edgar Papu (Prefaţă la *Mici opere morale,* 1968) şi Doinei Condrea-Derer *(Meditaţia etică în proza lui Leopardi* în revista *Studii de literatură universală,* 1970) ca pe două contribuţii de seamă ale exegezei leopardiene a zilelor noastre. Edgar Papu, în studiul amintit, vorbeşte de actualitatea lui Leopardi, care, depăşind întregul romantism al timpului său, anticipează unele din tezele absurdului şi ale lipsei de orice reazim în cadrul incipentei alienări a lumii capitaliste.

Fără îndoială că studiile lui Alexandru Balaci închinate lui Leopardi, *(Noi Studii Italiene* Bucureşti 1960 ; *Recitind pe G. Leopardi* în *Steaua,* Cluj 1960 – nr. 5 ; *Luciditatea satirei leopardiene, Tribuna,* 18 noiembrie 1971 ; *Leopardi, Opera Omnia,* în *România Literară,* 25 noiembrie 1971) la care se alătură monografia *Leopardi* (Albatros, 1972), constituie pînă în momentul de faţă chintesenţa criticii româneşti asupra fenomenului leopardian. Odată cu studiul lui A. Balaci s-a profilat o nouă orientare decisivă în destinul românesc al marelui poet, fundată pe o explorare profundă a condiţiilor istorice, a ambianţei naţionale şi europene în care a apărut şi s-a afirmat personalitatea din Recanati.

E. B. N.

fragmente din scrisori

(LUI PIETRO GIORDANI, 30.IV.1817)

...Nu ştiu cum se pot admira însuşirile unuia, ales dacă sînt însemnate, fără să prinzi afecţiune pentru acea persoană.

...Am foarte mare, poate chiar nemăsurată şi insolentă dorinţă de glorie, însă nu pot suferi ca scrierile mele, care mie nu-mi plac, să fie lăudate...

...Cînd am citit un Clasic, mintea mea se turbură şi am remuşcări. Atunce prind a-l traduce mai bine, şi acele frumuseţi pe care obligatoriu le-am examinat şi reluat una cîte una, iau loc în spiritul meu, şi îl îmbogăţesc şi îmi dau liniştea...

...Puteţi fi sigur că, de voi trăi, voi trăi pentru literatură, căci pentru altceva nici vreau nici n-aş putea să trăiesc...

(LUI PIETRO GIORDANI, 30.IV.1817)

...Nu vreau să spun că, după părerea mea, dacă firea te îmboldeşte spre poezie, tu trebuie să o urmezi fără a te preocupa de altceva, ba chiar am întreaga certitudine şi evidenţă că poezia cere studiu infinit şi muncă, şi că arta poetică este atît de profundă încît pe măsură ce vei progresa vei cunoaşte că perfecţiunea se află într-o direcţie la care la început nici măcar nu te gîndeai... Mi se pare însă că arta nu trebuie să contravină firii, şi acea procedare treptată, potrivit căreia se cere să fii mai întîi bun prozator şi apoi poet, mi se pare a fi împotriva naturii, care tocmai, te face mai întîi poet şi pe urmă, odată cu vîrsta începe a se răci, îţi dăruie maturitatea şi calmul necesar prozei...

...Cînd traduc versuri, reuşesc uşor (păstrînd chiar expresiile, pe cît îmi este posibil, puterea pe care o au în text) să dau traducerii din atmosfera originală, şi să-mi ascund studiul ; însă la traducerea în proză, spre a izbuti, asud infinit mai mult, şi în cele din urmă probabil nu o obţin. Am conchis de aceea în sinea mea că pentru a traduce poezie este nevoie de un suflet mare şi poetic şi de mii şi mii de alte lucruri... Însă pentru a traduce în proză, ajunge exercitare îndelungată şi mult mai multe lecturi...

(LUI GIUSEPPE MELCHIORRI, 5.III.1824)

N-am scris în viaţa mea decît foarte puţine şi scurte poezii. Scriindu-le n-am urmat niciodată altceva decît inspiraţia (sau frenezia) care, venindu-mi, în două minute, făceam planul şi distribuţia compunerii. După ce am făcut aceasta, obişnuiesc întotdeauna să aştept să-mi vină alt moment (ceea ce obişnuit mi se întîmplă după cîteva luni), şi atunci încep a compune, însă cu atîta încetineală, încît nu-mi este posibil să termin o poezie, măcar că foarte scurtă, în mai puţin de două sau trei săptămîni. Aceasta e metoda mea, şi dacă inspiraţia nu mi se naşte de la sine, mai uşor ar izvorî apă dintr-un trunchi decît un singur vers din creierul meu.

Selecţie şi traducere de **Şt. CUCIUREANU**

fabule şi sonete scrise la 11 ani

măgarul şi oaia

**Un măgăruş sătul şi gras
Ieşit, într-o zi, la plimbare
Zări o îngrozitoare**

**Blană de leu, măsele,
Crunte ghiare, toate întinse
La pămînt, abandonate,
De nimeni în seamă luate.
Cu trufie vru atunce
Precum leul să se-mbrace ;
Şi punînd îndată blana,
De ciomag dispare teama**

**Pădurile străbate, avalma
Cu cireada şi cu turma ;
Ba chiar crede-se temut
De oiţe, şi vînjosul bou cornut
De calul iute, nobil şi feroce.**

**Dar o mieluşea naivă
În podoaba-i cea de lînă
Îl văzu şi aceasta spuse : „cine-i" ?
Şi se îndreptă împotrivă-i.
Atunci blana cu pricina**

**Aruncînd, şi-arată vina,
Măgăruşul neruşinat
Cu samarul e-ncărcat
Cine face o nechibzuinţă
În rîs e luat de orice fiinţă.**

trandafirul, crinul şi cimbrişorul

**În pădurea roditoare
Cu veşmînt de iarbă verde,
S-aprinsese trandafirul,
În vecinătate-i, crinul.
Roi de-albine jucătoare
Trandafirul adăsta,
Mierea dulce o sorbea
De la graţioasa floare.
Primitor, cu modestie,**

**Albinele momea spre ea,
Polenul său, dorit de ele,
În dar li-l oferea.
Se plîngea crinul cel alb
Că numai la vecina floare**

**Zboară albina meliferă
Dispreţuind a sa candoare.
Atunci umilul cimbrişor
Răspunse tînguirii sale :
Dacă, nectarul, dulce l-ar găsi**

**La tine, precum în roze veşnic este,
Aici cu sîrg ar poposi.
Ci cu sucu-ţi neplăcut
Alungi din albele-ţi petale
Albinele, în văzduh, uşoare.
Maniera grosolană
Greu îşi va atinge ţelul
Tuturor le place felul
Comportărilor alese.**

literatura lumii



soarele şi luna

**Era noapte, şi c-un văl opac,
În întuneric, terorizant mister,
Se acopereau avalma pămînt şi cer.
Trecuse a soarelui măreaţă strălucire,
Iar oamenii tăceau, pe cînd dorita
Cinţia împrăştia o palidă lucire.**

**Şi iată, făr de veste, luminat
Pămîntul ; Sultanul ei se-nchină,
Şi-i salutată de întreg al său regat.
Atunci Luna, crezîndu-se Regină şi Divină,
Începe, biata, să dispreţuiască
Binefăcătoarea soarelui lumină.**

**Şi, cum obişnuiesc femeile să facă,
Aceasta fiecare din voi cunoaşte bine
Îi spuse ceea ce se poate lesne şti.
Cum i-a vorbit, de închipuit nu-i greu,
De-ajuns s-auzi femeile la sfadă
Aşa că nu-i nevoie să vă spun şi eu.**

**Cu mult calm soarele se opri s-asculte ;
Şi pentru că ai zilei zori stau să apară
Frumosu-i chip porni să şi-l arate.
Atunci, în jur se văd prinzînd contur
Şi sate şi oraşe în timp ce-a Cinţiei lucire
Rămîne eclipsată, spre marea sa ruşine.**

**La fel trufaşul în rîs este luat,
Înfumurarea uneori aşa-i plătită ;
Şi nu se cade-n viaţă să rămînă
Fiinţa cea ingrată şi nelegiuită.**

Trad. de Eleonora **BUTNARU-NICOLA**

moartea lui hector

**Curmă-ţi avîntul, falnice Hector, priveşte :
Ca viforul vine viteazul Ahile !
Nimica nu cată, răzbunare voieşte,
Sterp să te lase de scumpele-ţi zile.**

**Ci Hector nu mă aude. El lupta rîvneşte.
Vai ! Cum îl aşteptă amarnic destinul !
Lancea înalţă. Ea zboară, dar o fereşte
Îndată, cu pavăza-i tare, hainul.**

**Iată ! acum braţul ridică, Ahile
Fulgeră-n aer scînteietoare o undă.
Apele stau, cuprinse de jale profundă.**

**Înşişi Nemuritorii, izbirea cea cruntă
Nu vor să vadă. Prăvale-se Hector :
Noapte i se aşterne-n privire, afundă.**

sonet pastoral

**Tirsi, vai Tirsi, neaşteptată
Acoperă cerul, năframă de zgură.
Avalma, tăria devine obscură,
Vrăjmaşe stihii înaltul arată.**

**Înflacără Joe pămîntul, cu ură,
Destramă-se turma înspăimîntată.
Din pieptu-mi viaţă-i plecată.
Un ger cuprinde întreaga-mi făptură.**

**Freamătă codrul. A bolţilor fală
Săracă o lasă cumplita rafală.
În toate funestă urgie străbate.**

**Bubuie marea în fierberi turbate
Valuri păgîne genunea o scurmă
Pierdută... pe unde e draga mea turmă ?**

Trad. de **Şt. C.**

CONVORBIRI LITERARE
revistă bilunară de literatură editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România
Redactor şef : CORNELIU ŞTEFANACHE
Redacţia : Iaşi, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administraţia : Bucureşti, Şoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183399. Tiparul : I. P. Iaşi